

**Die Rezeption der ottonischen Kunst im Leoneser  
Königreich des 11. Jahrhunderts**

D i s s e r t a t i o n

Zur Erlangung des akademischen Grades

doctor philosophiae

(Dr. phil.)

eingereicht an

der Philosophischen Fakultät III

der Humboldt-Universität zu Berlin

von M.A., Janet Kempf

Der Präsident der Humboldt-Universität zu Berlin: Prof. Dr. Jan-Hendrik Olbertz

Die Dekanin der Philosophischen Fakultät III.: Prof. Dr. Julia von Blumenthal

Gutachter: 1. Prof. Dr. Horst Bredekamp

2. Prof. Dr. Kai Kappel

Tag der mündlichen Prüfung: 20. Juli 2015

## **DANK**

Der hier vorliegende Text wurde im März 2014 von der Philosophischen Fakultät III. der Humboldt-Universität zu Berlin als Dissertation angenommen. Die Idee zu dieser Arbeit formte sich während meines Studiums in Madrid sowie während einer legendären dreiwöchigen Exkursion nach Nordspanien, unter der Leitung von Prof. Dr. Horst Bredekamp. Als meinen Lehrer und Doktorvater möchte ich ihm meinen besonderen Dank aussprechen. Sein kritisches Denken inspirierten mich während meines Studiums und regte stets dazu an, Gegebenes anzuzweifeln oder aus neuen Blickwinkeln zu betrachten. Ebenso danke ich meinem Zweitgutachter, Prof. Dr. Kai Kappel, für die konstruktiven Anregungen.

Weiterhin begleitete über viele Jahre Dr. Stefan Trinks die vorliegenden Untersuchungen. Für seine fachlichen Hinweise bin ich ihm besonders verbunden. Susann Holz korrigierte mit unaufhörlicher Geduld und Ausdauer die Texte und bot mir wertvolle Hilfeleistungen. Gleichzeitig möchte ich mich bei Carsten Aermes für die graphische Unterstützung bedanken.

Ein besonderer Dank gilt meinen Eltern und Schwiegereltern sowie Kathi, die mich stets mit liebevollen Worten auf dem Weg zur Promotion begleitet haben. Der größte Dank gebührt jedoch Michael, ohne dessen Vertrauen und unermüdliche Unterstützung die vorliegende Arbeit nicht möglich gewesen wäre. Ihm und meinem Sohn, Paul, ist die Dissertation gewidmet.



# INHALT

<b>EINLEITUNG.....</b>	<b>6</b>
Forschungslage .....	8
Ottonisch oder frühsalisch?.....	15
Cluny als Kulturmittler.....	23
<b>I. DER LEONESER KÖNIGSHOF .....</b>	<b>29</b>
I.1 NEUAUFTEILUNG DER POLITISCHEN MACHTVERHÄLTNISSE.....	29
Politische Fundamente Ferdinands I. ....	29
Imperiales Streben .....	30
Herrschaftspräsentationen.....	33
I.2 STIFTUNGEN FERDINANDS I. UND DER DOÑA SANCHÁ .....	45
Reliquienschrein des hl. Johannes und des hl. Pelagius.....	47
Elfenbeinkruzifix König Ferdinands I. und der Doña Sancha .....	56
Isidorschrein .....	74
Schrein der Seligpreisungen.....	87
I.3 WIRKUNGSKREIS DER LEONESER WERKSTATT.....	93
Verschollene Objekte .....	93
Verwandte Elfenbeinschnitzereien.....	98
Stiftungen der Infantin Urraca .....	105
Der Goldkelch.....	105
Verschollene Goldpatene.....	111
Verschollenes Goldkruzifix .....	112
<b>II. DIE NAVARRESISCHE KLOSTERKUNST .....</b>	<b>117</b>
II.1 SAN MILLÁN DE LA COGOLLA .....	118
Das Kloster und sein Patron.....	118
Die zweite Translation des hl. Aemilianus .....	121
San Millán de la Cogolla als religiöser und künstlerischer Hort.....	123
II.2 HEILIGE, GOLD UND ELFENBEIN ALS PILGERMAGNET .....	125
Reliquienschrein des hl. Aemilianus.....	125
Reliquienschrein des hl. Felix.....	137
Höfisch oder monastisch? .....	138

<b>III. DAS POLITISCHE KUNSTHANDWERK .....</b>	<b>141</b>
III.1 HERRSCHAFTSPRÄSENTATION IM 11. JAHRHUNDERT.....	142
Ewiges Seelenheil .....	142
Die Vergegenwärtigung des Herrschers .....	145
III.2 KÜNSTLER FÜR KÖNIG, KIRCHE UND SICH SELBST .....	155
Politische und künstlerische Umbrüche .....	155
Die Kraft der künstlerischen Seele und die Ausstattung der Kirche.....	157
Der Ruf des Künstlers.....	159
<b>LITERATURVERZEICHNIS .....</b>	<b>162</b>
<b>ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS .....</b>	<b>181</b>
<b>ANHANG .....</b>	<b>182</b>
Anhang 1: Stiftungsurkunde .....	183
Anhang 2: Vergleichende Gegenüberstellung der Prachtkreuze.....	184
Anhang 3: Vergleich der Zierrate zum Kelch der Urraca .....	186
Anhang 4: Karte von Nordspanien 1063–1065.....	190
Anhang 5: Stammtafel der nordspanischen Könige .....	191
Anhang 6: Stammtafel der Ottonen .....	192
Anhang 7: Stammtafel der Salier.....	193
<b>BILDVERZEICHNIS.....</b>	<b>195</b>
<b>BILDNACHWEIS.....</b>	<b>277</b>

„Man glaubte annehmen zu dürfen, daß das mittelalterliche Europa in eine Anzahl von Gebieten zerfiel, die jedem künstlerischen Einfluß von außen so gut wie unzugänglich waren. Jedes Gebiet wurde als eine Einheit betrachtet, die man erforschen konnte, ohne mehr als einen flüchtigen Blick auf das übrige Europa werfen zu müssen. Jetzt dagegen weiß man, daß kein einziges Gebiet des mittelalterlichen Europas mit wirklichem Verständnis erforscht werden kann, ohne ein detailliertes Wissen von dem, was in den anderen Gebieten geschah.“

([Arthur Kingsley Porter 1924](#), S. 92 f.)

# EINLEITUNG

Die Kirche von San Isidoro in León besitzt einen der umfangreichsten und ambitioniertesten Kirchenschätze, der sich – aus einem Stiftungszusammenhang stammend – über die Wirren der Jahrhunderte in Europa erhalten hat. Als kulturelles Erbe des christlichen Königreiches Spanien wird der Schatz in unzähligen Beiträgen erwähnt. Immer wieder hervorgehoben wird dabei seine Bedeutung für die Einführung und Ausbreitung des romanischen Stils auf der Iberischen Halbinsel und die damit verbundene Europäisierung der spanischen Königreiche.<sup>1</sup> Die Vielzahl der Veröffentlichungen erweckt zunächst den Eindruck, dass es sich bei den Stiftungsobjekten um grundlegend erforschte und gesicherte Sachverhalte handelt. Die aufmerksame Lektüre offenbart jedoch, dass die Objekte häufig einseitig betrachtet und die erzielten Erkenntnisse weitestgehend konform in die zahlreichen Publikationen übernommen wurden.

Einigkeit herrscht unter den Wissenschaftlern darüber, dass der zur Mitte des 11. Jahrhunderts gefertigte Leoneser Kirchenschatz neue künstlerische Strömungen aus dem Ausland aufnahm. Wo die Quellen dieser Strömungen liegen, darüber bestehen konträre Auffassungen, denn sowohl Frankreich als auch England, Byzanz und die arabische Welt werden hierzu in Betracht gezogen. In einer weiteren Annahme, die erstmals Arthur Kingsley Porter und Manuel Gómez-Moreno in den 1920er und 1930er Jahren vertreten, wird als Quelle die ottonische Kunst genannt.<sup>2</sup>

Das Ziel der vorliegenden Dissertation ist es, dieser vor neunzig Jahren formulierten und immer wieder aufgegriffenen Vermutung, erstmalig in vertiefenden Studien kritisch nachzugehen. Dazu sollen die während der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts im Königreich León entstandenen Kleinkunstwerke auf ihre ottonisch-frühsalischen Wurzeln untersucht werden. Die Arbeit setzt damit den von Kingsley Porter geäußerten Gedanken fort, dass die einzelnen europäischen Reiche nicht als isolierte Einheiten betrachtet werden dürfen. Die geographische Grenze der

---

<sup>1</sup> Aus der Vielzahl der Veröffentlichungen unter anderen Estella Marcos: „Se ha dicho que el arte románico es el primer estilo que unifica a la Europa cristiana, y en su nacimiento la España de la Reconquista juega un papel principal.“ [Estella Marcos 1984](#), S. 13; [Williams 1993](#), S. 167.

<sup>2</sup> Vgl. [Kingsley Porter 1922](#); [ders. 1924](#); [ders. 1926](#); [Gómez-Moreno 1932](#); [ders. 1934](#); [ders. 1965](#).

Pyrenäen bildet demnach nicht einen unüberwindlichen Wall, der die kulturelle Wirkmacht des Abendlandes perforiert durchließ.

Im ersten Kapitel dieser Arbeit wird einleitend die Historie des Leoneser Königums für das 11. Jahrhundert erläutert, indem sowohl die politischen Fundamente, als auch die imperialen Machtbestrebungen und der herrschaftliche Repräsentationswunsch der Regenten thematisiert werden. Daran anschließend werden die im Mittelpunkt der Betrachtungen stehenden Stiftungsobjekte, die dem Leoneser Königspaar Ferdinand I. und seiner Ehefrau Doña Sancha zugeschrieben werden, nach Ikonographie und Stilistik untersucht und ottonischen und frühsalischen Goldschmiede- und Elfenbeinarbeiten wie auch Beispielen der Buchmalerei gegenübergestellt. Neben den als gesichert geltenden Werken werden zudem Überlegungen zu den heute verschollenen Objekten angestellt, die in der überlieferten Stiftungsurkunde von San Isidoro in León sowie in späteren schriftlichen Quellen beschrieben werden. In die Betrachtungen eingeschlossen werden gleichzeitig jene Elfenbeinarbeiten, die sich heute auf Kunstsammlungen weltweit verteilen und die teilweise erst in jüngster Zeit der Leoneser Hofwerkstatt zugeordnet wurden.

Dass die in der vorliegenden Arbeit anzuwendende Methodik der Stilkritik durchaus problematisch ist, hängt vor allem mit der Tatsache zusammen, dass die Leoneser Schatzkunstwerke häufig der ottonisch-frühsalischen Goldschmiedekunst gegenübergestellt werden – und dies, obwohl im beginnenden 19. Jahrhundert ein Großteil der spanischen Gold- und Silberarbeiten den Raubzügen der napoleonischen Truppen zum Opfer fiel. Übrig geblieben sind vor allem die damals als wertlos angesehenen Elfenbeinarbeiten. Eine der wenigen Metallarbeiten, welche die Wirren der Jahrhunderte überlebten, ist der Goldkelch der Infantin Urraca. Da der Abendmahlskelch in seiner stilistischen und technischen Ausführung wie auch seiner politischen Dimension in einem engen Zusammenhang mit den Weihgeschenken von Urracas Eltern, Ferdinand und Sancha, steht, soll der Stiftungsumfang der Infantin, zu dem eine Goldpatene und ein goldener Kruzifix gehörten, gleichermaßen in den Fokus gerückt werden.

Das zweite Hauptkapitel setzt sich mit den Gold- und Elfenbeinarbeiten des navarresischen Klosters San Millán de la Cogolla auseinander.<sup>3</sup> Da die im Kloster

---

<sup>3</sup> Der Begriff „Königreich Navarra“ formte sich erst im 12. Jahrhundert heraus, dennoch soll er ebenso wie das Adjektiv „navarresisch“ der Einfachheit halber in den folgenden Ausführungen mit verwendet

ausgestellten Kirchengeräte parallel zur höfischen Schatzkunst in León entstanden und für diese ebenso das Wirken salischer Künstler angenommen wird, sollen die Reliquiare nach ihren ottonisch-frühsalischen Vorbildern befragt werden.<sup>4</sup> Die für San Millán de la Cogolla aufgestellte These lautet hierbei, dass die importierten Stilmittel eine erzählfreudige Darstellungsweise ermöglichten, die das Leben und die Wundertaten der lokalen Heiligen, Aemilianus und Felix, in einer seit der Antike nicht mehr vorhandenen Lebendigkeit zu präsentieren vermochten und damit zur Promotion der Lokalheiligen und zum daraus folgenden Ausbau des Klosters als wichtige Pilgerstätte beitrugen. Ob bei der Einführung der neuen künstlerischen Stilmittel die navarresische Königsfamilie ebenso involviert war, wie die Herrscherfamilie in León, gilt es herauszufinden.

Da mittelalterliche Kunst niemals rein ästhetischen Ansprüchen folgt oder als bloßes Ornament dient, wird im dritten Kapitel nach der Funktion der ottonisch-frühsalischen Einflüsse auf die nordspanische Kunst gefragt. Die nordspanischen Könige, so die These, rezipierten die ottonisch-frühsalische Herrschaftspräsentation, um den eigenen imperialen Machtanspruch auf der Iberischen Halbinsel zu manifestieren. Mit den neuen ikonographischen Formen zog analog dazu ein neuer künstlerischer Stil ein.

Importierte kulturelle Strömungen wirkten nicht nur auf das Königtum und die Kirche, sondern auch auf den Künstler. Aus diesem Grund am Ende der Betrachtungen die Rolle des Künstlers und dessen Wanderschaft sozialhistorisch beleuchtet werden. Dies ist insoweit bedeutsam, als erst im 12. Jahrhundert der soziale Aufstieg des Handwerkers und dessen damit verbundenes unabhängiges Wirken in den schriftlichen Quellen nachzuweisen ist.

## Forschungslage

Erste kunsthistorische Betrachtungen, die sich mit den Ursprüngen des romanischen Stils in den nordspanischen Königreichen beschäftigten, wurden bereits in den 1920er Jahren vorgenommen. Angestoßen wurde das Interesse durch einen

---

werden. Tatsächlich vererbte Sancho *el Mayor* seinem erstgeborenen legitimen Sohn García III. das Königreich Pamplona-Nájera, das einen Großteil des heutigen Navarra einnimmt.

<sup>4</sup> Zu den ottonischen Einflüssen unter anderen [Kingsley Porter 1923](#), Bd. 1, S. 38; [Ferrandis 1928](#), S. 174; [Grodecki 1973](#), S. 290; [Harris 1989](#), S. 70.

öffentlichen Disput, der zwischen dem Amerikaner Arthur Kingsley Porter und dem Franzosen Émile Mâle geführt wurde.<sup>5</sup> Die beiden Forscher waren sich darüber einig, dass der Pilgerweg nach Santiago de Compostela die Entstehung des romanischen Stils in der Architektur und Bauskulptur Spaniens vorantrieb. Mâle fand die Quelle der neuen Kunstproduktion in Frankreich, Porter hielt dagegen, dass es mehrere europäische Kunstzentren gebe und nicht Frankreich allein die Einführung der Romanik auf der Iberischen Halbinsel zu verantworten habe. Bis heute währt die von Kingsley Porter und Mâle angestoßene Diskussion unter der Parole „Spain or Toulouse?“ für alle Kunstgattungen fort.<sup>6</sup>

Mâles These wurde und wird bis zum heutigen Tag durch Marcel Durliat und dessen Schüler Eliane Vergnolle und Jacques Lacoste vertreten.<sup>7</sup> Durliats Forschung ist zunächst die Erkenntnis zuzuschreiben, dass die spanische Skulptur von der Antike beeinflusst wurde. Da eben diese Einflüsse gleichermaßen für die Skulptur des Languedoc feststellbar sind, schlussfolgert Durliat eine künstlerische Beziehung zwischen Nordspanien und Südfrankreich. Da Durliat die spanische Bauplastik in einen zeitlichen Zusammenhang mit Moissac einordnet, d. h. um 1100, folgert er daraus, dass der Ausgangspunkt des künstlerischen Austauschs nördlich der Pyrenäen läge. Als wichtiges Beweismittel führt Durliat und nachfolgend auch Vergnolle die Renaissance des antiken korinthischen Kapitells auf.<sup>8</sup> Obwohl Vergnolle zu Recht darauf verweist, dass eine solche Renaissance bereits zu karolingischer Zeit stattfand, wie beispielsweise die Kapitellplastik von Kloster Lorsch<sup>9</sup> beweist und eine zweite Renaissance unter den ottonischen Herrschern Einzug hielt, zieht sie mögliche Verbindungen zum Kaiserreich nicht in Betracht.

---

<sup>5</sup> Vgl. [Mâle 1920](#); [ders. 1953](#); [Kingsley Porter 1922](#); [ders. 1924](#); [ders. 1926](#).

<sup>6</sup> Eine Zusammenfassung der Debatte erfolgt unter anderem durch [Mann 1997](#) und [Marten 2009](#).

<sup>7</sup> „Le *camino francés*, la principale voie qui, par Burgos et León, amène à Compostelle le pèlerins ayant traversé les Pyrénées au col du Somport ou à celui de Roncevaux, devient en réalité l'artère vitale de l'Espagne chrétienne“, in: [Lacoste 2006](#), S. 9; vgl. auch [Durliat 1990](#); [ders. 1995](#); [Vergnolle 1994](#); [dies. 2000](#).

<sup>8</sup> Vgl. [Durliat 1990](#), S. 12; [Vergnolle 2000](#), S. 136.

<sup>9</sup> Eine gute Übersicht über den mittelalterlichen Baubestand von Kloster Lorsch liefert der vom Hessischen Landesamt herausgegebene [Ausstellungskatalog](#) „Kloster Lorsch. Vom Reichskloster Karls des Großen zum Weltkulturerbe der Menschheit.“

In der Kleinkunst verglichen Jean Taralon und Louis Grodecki die in Elfenbein geschnitzten Apostel des Pelagiusschreins mit den monumentalen Kreuzgangsreliefs von Moissac. Vor allem die Gestaltung und das bewegte Spiel der Gewanddraperien sowie die innere Lebendigkeit, welche die Figuren erfüllt, lassen, so die französischen Kunsthistoriker, auf eine Abhängigkeit der spanischen Metallarbeiten von der französischen Bauplastik schließen.<sup>10</sup> Dass die französischen Kreuzgangsreliefs erst fünfzig Jahre nach dem spanischen Reliquiar geschaffen wurden, fand bei den Untersuchungen wenig Beachtung. Desgleichen wird der silberne Isidorschrein, der ebenfalls zu den liturgischen Stiftungsobjekten des Leoneser Königspaares zählt, von Danièle Perrier mit dem Reliquiar Pippins II. in Conques in eine verwandtschaftliche Beziehung gestellt und dabei verschwiegen, dass der französische Schrein vier Jahrzehnte jünger ist, als sein spanisches Vergleichsobjekt. Zu den von Porter und Gómez-Moreno erwähnten ottonischen Einflüssen räumt Perrier ein, dass diese möglicherweise für die Gestalt der spanischen Figuren verantwortlich gewesen seien. Allerdings böten sie „für die anderen Eigenarten der Arca Santa Isidoro keine Parallelen“.<sup>11</sup> Ohne weitere Untersuchungen dazu anzustellen, lautet Perriers Schlussfolgerung: „Obwohl die Beziehungen zu den verschiedenen Goldschmiedearbeiten des Kirchenschatzes von Conques stilistisch zu locker sind, um auf eine direkte Abhängigkeit zu schließen [...] so zeigen sie mangels erhaltenem Material, daß die künstlerischen Voraussetzungen, auf welchen die Arca San Isidoro basiert, einem im Süden Frankreichs anzutreffenden Formenschatz entnommen sind. Aus diesem Grund sind die direkten Vorbilder der Arca San Isidoro eher in Südfrankreich als in der Rheingegend zu suchen.“<sup>12</sup>

Für mögliche Übernahmen aus der ottonischen Kunst setzt sich Gómez-Moreno ein, als er 1932 die figürlichen Darstellungen des Isidorschreins mit den Bronzetüren des Hildesheimer Doms (um 1015) vergleicht.<sup>13</sup> John W. Williams schließt sich dieser Meinung an und konstatiert auch für den Reliquienschrein des hl. Pelagius ottonische Einflüsse. Detaillierte Vergleiche stellt er jedoch ebenso wenig an, wie er der Frage nach der Funktion der aus dem Hl. Römischen Reich übernommenen ästhetischen Veränderungen nachgeht.<sup>14</sup>

---

<sup>10</sup> Vgl. [Grodecki 1973](#), S. 336.

<sup>11</sup> [Perrier 1984](#), S. 91

<sup>12</sup> [Perrier 1984](#), S. 91.

<sup>13</sup> Vgl. [Gómez-Moreno 1932](#), S. 211 f.

<sup>14</sup> Vgl. [Williams 1993](#), S. 170.



Thomas W. Lyman veröffentlicht 1978 erstmals einen Artikel, in dem er die zur Mitte des 11. Jahrhunderts gefertigten spanischen Schatzkunstwerke ikonographisch und stilistisch ihren ottonischen Pendants gegenüberstellt und somit deren Verwandtschaft herauskehrt. Lyman erkennt hierbei unter anderen Verbindungen zwischen dem Leoneser Elfenbeinschnitzer und dem Echternacher Meister, der den Buchdeckel des *Codex Aureus* von Echternach sowie die Elfenbeintafeln „Moses empfängt die Gesetzestafeln“ und der „Ungläubige Thomas“ gestaltete. Die von Lyman erzielten Ergebnisse fanden jedoch nur wenig Anerkennung und wurden somit nicht weiter verfolgt.<sup>15</sup>

Weitgehend einig, ist sich die internationale kunstwissenschaftliche Meinung darin, dass auf den spanischen Kleinkunstwerken byzantinische Elemente Einzug hielten.<sup>16</sup> Die Dissertation verfolgt diese These und kann dabei herausstellen, dass tatsächlich byzantinische Stilelemente vorhanden sind und dass diese u. a. über den Umweg des Salierreiches transformiert nach Nordspanien gelangten.

Ein bereits gut erforschter Aspekt ist die Einordnung der Kleinkunstwerke in die unter König Ferdinand I. in León eingerichtete höfische Werkstatt.<sup>17</sup> Neben den

---

<sup>15</sup> Vgl. [Lyman 1978](#), S. 115–28.

<sup>16</sup> Bereits 1928 stellt der Kulturhistoriker José Ferrandis die Behauptung auf, dass es im mittelalterlichen Spanien eine byzantinische Kultur gegeben habe, die über den Umweg der nördlichen Völker eingezogen sei, vgl. [Ferrandis 1928](#), S. 114. Am Isidorschrein ordnet Gómez-Moreno die Ornamentik und die Gestaltung der Gewänder Byzanz zu. [Gómez-Moreno 1932](#), S. 208–211. Ebenso sieht [Franco Mata](#) die Vorbilder des Leoneser Kirchenschatzes in Byzanz. Hierzu vor allem Franco Mata: Kreuz des Königs Ferdinand I. von Kastilien und der Königin Sancha, in: [Ausst. Kat. Köln 1985](#), S. 168.

<sup>17</sup> Aus der Fülle der Literatur sind exemplarisch zu nennen: Arthur Kingsley Porter: Leonesque Romanesque and Southern France, in: *The Art Bulletin* 8 (1926), S. 235–250; ders.: Romanische Plastik in Spanien, Bd. 1, Leipzig 1928; José Ferrandis: *Marfiles y Azabaches Españoles*, Barcelona 1928; Manuel Gómez-Moreno: *El arca de las reliquias de San Isidoro*, in: *Archivo Español de Arte y Arqueología* 8 (1932), S. 205–212; ders.: *El Arte Románico Español*, Madrid 1934; Thomas W. Lyman: *Arts somptuaires et Art Monumental: Bilan des Influences Auliques*, in: *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 9 (1978), S. 115–28; Antonio Viñayo González: *La España Románica. León y Asturias*, Madrid 1979; M. Jacques Bousquet: *Les ivoires espagnols du milieu du XI. siècle. Leur position historique et artistique*, in: *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 10 (1979), S. 29–58; Margarita M. Estella Marcos: *La escultura del marfil en España*, Madrid 1984; Danièle Perrier: *Die Spanische Kleinkunst des 11. Jahrhunderts. Zur Klärung ihrer stilistischen Zusammenhänge im Hinblick auf die Frage ihrer Beziehungen zur Monumentalskulptur*, in: *Aachener Kunstblätter* 52 (1984), S. 29–150; María Angela Franco Mata: *Arte medieval cristiana Leonés en el Museo Arqueológico Nacional*, in: *Tierras de León* 28, Nr. 71 (1988),

gesicherten liturgischen Geräten, die Ferdinand I. der Kirche von San Isidoro stiftete und die sich heute in León und Madrid befinden, werden deshalb in der vorliegenden Arbeit Objekte einbezogen, die sich weltweit auf Sammlungen verteilen.

Zur Architektur und Bauskulptur, die unter dem Thema der Herrschaftspräsentation zum Teil gemeinsam mit den Schatzkunstwerken von San Isidoro in León untersucht wurden, veröffentlichten in der letzten Dekade Horst Bredekamp, Frank Seehausen und Stefan Trinks vertiefende Studien.<sup>18</sup> Bredekamp und Seehausen weisen hierzu ein „bildliches Testament der Herrschaftsinszenierung“ König Ferdinands I. nach, das im Sinne der *Reconquista* und der Konsolidierung eines vereinten christlichen Königreichs Spanien verfasst wurde.<sup>19</sup> Hierbei führt Seehausen die ursprüngliche Reichsidee auf die westgotischen Könige zurück. Trinks erkennt die Wurzeln des Reichsgedankens und der imperialen Präsentation des Herrschers bereits in der Antike.<sup>20</sup> Von dieser hat sich unter christlicher Herrschaft die Vorstellung eines *imperium* über das Westgotenreich und die asturischen Könige in die Zeit Ferdinands I. übertragen. Die vorliegende Dissertation möchte mit ihren Untersuchungen zu den Kleinkunstwerken der Leoneser Hofwerkstatt und deren Rezeption ottonisch-frühsalischer Darstellungsweisen an die Forschungen Bredekamps, Seehausens und Trinks anknüpfen und diese weiterführen.

Um ein umfassendes Bild der in Nordspanien vermuteten deutschen Künstler abgeben zu können, sollen zudem die Reliquienschreine des hl. Aemilianus und des hl. Felix aus dem navarresischen Kloster San Millán de la Cogolla näher betrachtet werden. Die Annahme, dass die Reliquiare salisch geschulten Künstlern zugeschrieben werden können, wird hierbei durch die erhaltenen Künstlernamen Engelram und Redolfo unterstützt. Da sowohl der Aemilianusschrein als auch der Felixschrein

---

S. 27–59; dies.: El Tesoro de San Isidoro y la Monarquía Leonesa, in: Boletín del Museo Arqueológico Nacional 9 (1991), S. 35–68; dies.: La eboraria de los reinos hispánicos durante los siglos XI y XII, in: La Península Ibérica y el Mediterráneo. Entre los siglos XI y XII, Bd. 1, Palencia 1998, S. 145–166 sowie der Sammelband von Achim Arbeiter/Christine Kothe/Bettina Marten (Hg.): Hispaniens Norden im 11. Jahrhundert. Christliche Kunst im Umbruch – El Norte Hispánico en el siglo XI. Un cambio radical en el arte cristiano, Petersberg 2009.

<sup>18</sup> Vgl. [Bredekamp/Seehausen 2005](#); [Seehausen 2009b](#); [Trinks 2006](#); [ders. 2008](#); [ders. 2012](#).

<sup>19</sup> Vgl. [Bredekamp/Seehausen 2005](#), S. 139.

<sup>20</sup> In seiner 2012 veröffentlichten Dissertation „Antike und Avantgarde“ stellt Stefan Trinks die These auf, dass sich das Spanien des 11. Jahrhunderts als ein Teil der Antike verstand.

während der napoleonischen Besetzungszeit zum größten Teil des Gold- und Edelsteinschmucks beraubt wurden, stützen sich die vorliegenden Untersuchungen insbesondere auf die detaillierten Beschreibungen Prudencio de Sandovals, die erstmals 1601 veröffentlicht wurden.<sup>21</sup> Eine wichtige Grundlage für die Betrachtungen liefert zudem der von Adolph Goldschmidt verfasste Corpus zur mittelalterlichen Elfenbeinkunst, der die mittlerweile über Europa und Nordamerika verteilten Elfenbeinplatten erstmalig in einen Zusammenhang mit dem Kloster von San Millán brachte.<sup>22</sup> Im Austausch mit Adolph Goldschmidt gehörte Kingsley Porter zu den ersten Kunsthistorikern, der die Fertigung der Reliquienschreine salischen Künstlerhänden zuschrieb.<sup>23</sup> Doch noch 1978 wird eben diese These vehement von Danielle Gaborit-Chapin, ebenso wie 1984 von Danièle Perrier vollständig zurückgewiesen.<sup>24</sup> Erst die 1989 von Julie A. Harris publizierte Dissertation und der jüngst von Isidro Bango Torviso herausgegebene Bildband über den Reliquienschrein des hl. Aemilianus sanktionieren die von Kingsley Porter aufgestellte These. Harris und Bango Torviso bezweifeln hierbei, dass die beiden Reliquiare in der klösterlichen Werkstatt von San Millán hergestellt wurden. Als mögliche Produktionsstätte ziehen sie vielmehr die höfische Werkstatt der navarresischen Königspfalz Nájera in Betracht.<sup>25</sup> Da die Königreiche Navarra und León in einem wechselseitigen Verhältnis Schatzkünste unter ottonisch-frühsalischen Einflüssen produzierten und damit ein regelrechtes Konkurrenzverhalten evozierten, werden zudem Überlegungen zu einem möglichen Austausch der beiden Werkstätten angestellt.

Im dritten Kapitel „Das politische Handwerk“ werden die zuvor ikonographisch und stilistisch betrachteten Objekte in ihren historischen Kontext gesetzt und auf den

---

<sup>21</sup> Vgl. Prudencio de Sandoval: *Primera parte de las fundaciones de los monasterios del glorioso Padre San Benito*, Madrid 1601.

<sup>22</sup> Vgl. Adolph Goldschmidt: *Die Elfenbeinskulpturen*, Bd. 4, Berlin 1926.

<sup>23</sup> Vgl. [Kingsley Porter 1928](#). Den kunstwissenschaftlichen Austausch, der nach dem Ersten Weltkrieg zwischen Kingsley Porter und Goldschmidt stattfand, betrachtet Kathryn Brush unter anderem in ihrem Artikel „German Kunstwissenschaft and the Practice of Art History in America after World War I. Interrelationships, Exchanges, Contexts“, vgl. [Brush 1999](#), S. 12 f.

<sup>24</sup> Vgl. [Gaborit-Chapin 1978](#); [Perrier 1984](#), S. 52–57 und 107–126.

<sup>25</sup> Vgl. Julie A. Harris: *The Arca of San Millán de la Cogolla and its ivories*, Diss., Pittsburgh 1989; Isidro Bango Torviso: *Emiliano, un santo de la España visigoda, y el arca románica de sus reliquias*, Salamanca 2007. Da Nájera in keiner schriftlichen Quelle als Königshauptstadt geführt wird, setzt Martín Duque den Ort mit einer königlichen Pfalz gleich. Vgl. [Martín Duque 2005](#), S. 23 f.

Zweck ihrer ottonisch-frühsalischen Einflussnahme befragt. Dazu soll einerseits die Herrschaftspräsentation des Königs im liturgischen Raum und im Zusammenhang mit dem liturgischen Gebetsgedenken erläutert werden. Basierend auf den Untersuchungen Otto Gerhard Oexles zur „Gegenwart der Lebenden und Toten“ soll dementsprechend neben der politischen Deutung auch der Aspekt der *memoria* beachtet werden.<sup>26</sup> Andererseits sollen aber auch Überlegungen zur Rolle des Künstlers für das Königtum, die Kirche und ihn selbst angestellt werden.

Bevor in den Kapiteln eins und zwei die in León und Navarra gefertigten Kirchengeräte genauestens betrachtet und den ottonisch-frühsalischen Werken gegenübergestellt werden, sollen einleitend die Terminologie der ottonischen und der frühsalischen Kunst sowie deren Verwendung in der vorliegenden Arbeit erläutert werden. Tatsächlich ist die Benennung von Kunstepochen nach Herrscherhäusern nicht unproblematisch, verlaufen doch, wie am Beispiel der Ottonen, die Kunstäußerungen nicht parallel zu den betreffenden Herrschern. So wurden vor allem in der Buchkunst wie auch der Goldschmiedekunst einige der bemerkenswertesten Objekte bis zu vier Jahrzehnte nach dem Tod des letzten Ottonenkaisers geschaffen.<sup>27</sup> Des Weiteren werden Überlegungen zur Mittlerfunktion Clunys geäußert, ergibt sich doch aus der Folge der Betrachtung zugleich die Frage, wie die ottonisch-frühsalischen Stilmittel in die 2000 km entfernten nordspanischen Königreiche gelangen konnten. Cluny, so die Behauptung hier, ermutigte das Leoneser Königtum zu einer imperialen Herrschaftspräsentation, da es ihm dieselbe Bedeutung wie dem Hl. Römischen Reich zugestand. Zudem betrachtete Cluny Spanien als das zweite Heilige Land.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Vgl. [Oexle 1983](#); [ders. 1984a](#); [ders. 1984b](#).

<sup>27</sup> Vgl. auch [Schenkluhn/Ranft 2013](#), S. 10.

<sup>28</sup> Vgl. [Williams 1988](#), S. 93

## Ottonisch oder frühsalisch?

Die Verwendung des Begriffs ‚ottonisch‘ ist aufgrund der in den 1920er Jahren einsetzenden ideologischen Verhaftung mit dem „deutschen Nationalstil“ nicht unproblematisch.<sup>29</sup> Vor allem zur Zeit des Nationalsozialismus nahm die Erinnerung an die Jahrhunderte „deutscher Kaiser“ eine wichtige Stellung ein. Mit ihr und der Idee einer sich politisch und künstlerisch vital entfaltenden deutschen Nation wurden die Weltmachtphantasien der deutschen Reichsregierung propagiert. Erste Versuche einer Nationalisierung der Kunstepochen lassen sich jedoch bereits im 19. Jahrhundert erkennen. Zu nennen wären hier Wilhelm von Giesebrechts „Geschichte der deutschen Kaiserzeit“<sup>30</sup> oder Dietrich Schäfers „Deutsche Geschichte“, in der die Vorherrschaft und Übermacht des mittelalterlichen Deutschen Reiches beschrieben wird.<sup>31</sup> Seine kunsthistorische Einführung erhielt der Begriff ‚ottonisch‘ über drei Schlüsseltexte, die mit Wilhelm Vöges Dissertation „Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends“ (1890/91) ihren Auftakt fanden. Vöge ordnet mit Hilfe seiner akribischen Stilkritik und ikonographischen Analyse die Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts nach Schulen ein und definiert erstmalig die ‚ottonische‘ Kunstperiode als ein Phänomen *sui generis* und *sui juris*.<sup>32</sup> Heinrich Wölfflin führt Vöges Überlegungen fort, indem er in seiner Veröffentlichung über die „Bamberger Apokalypse“ (1918) die formalen Eigenschaften zur ‚ottonischen‘ Buchmalerei definiert. In einer zu Ehren Heinrich Wölfflins verfassten Festschrift betrachtet Hans Jantzen die Epoche der ‚ottonischen Kunst‘ erstmals für die verschiedenen Gattungen Architektur, Skulptur und Malerei.<sup>33</sup> Obwohl in Jantzens Beitrag die euphorische Sprache des Nationalsozialismus mitklingt, muss die Leistung anerkannt werden, mit der er die

---

<sup>29</sup> Mit der Problematik des Begriffs ‚ottonisch‘ setzt sich Susanne Wacker in ihrer Dissertation zur „Ottonik-Rezeption“ auseinander. Hier vor allem [Wacker 2001](#), S. 16. Über die deutsche Kunst als schwieriges Erbe vgl. Belting: Die Deutschen und ihre Kunst, München 1992.

<sup>30</sup> Wilhelm von Giesebrecht: Deutsche Reden, Leipzig 1871, S. 74. Vgl. auch [Schenkluhn/Ranft 2013](#), S. 7 f.

<sup>31</sup> Dietrich Schäfer: Deutsche Geschichte, Bd. 1, Jena 1904, S. 180.

<sup>32</sup> In seinen Memoiren zu Wilhelm Vöge berichtet Panofsky über dessen legendäre Text-Bild-Betrachtung und die Unübersetzbarkeit seiner literarischen Sprache. [Panofsky 1968](#), S. 27–29.

<sup>33</sup> Hans Jantzens „Ottonische Kunst“ wurde erstmals 1935 in der Festschrift für Heinrich Wölfflin und 1947 in überarbeiteter Auflage als Monographie herausgegeben.

‚ottonische‘ Epoche als eigene Einheit begreift.<sup>34</sup> Zur Veranschaulichung stellt er wesentliche Merkmale der ‚ottonischen Kunst‘ heraus, wie die Wiederbelebung antiker Formen, die Anlehnung und gleichzeitige Abgrenzung von den karolingischen Vorbildern oder auch die nachhaltige Bindung an byzantinisches Formengut. Den chronologischen Rahmen der Epoche verlängert er von der Mitte des 10. bis zum dritten Viertel des 11. Jahrhunderts.<sup>35</sup> Bis heute wird in der gängigen Fachliteratur und den allgemeinen Nachschlagewerken an dem von Jantzen vorgegebenen Zeitrahmen festgehalten.

Zusätzlich wird in jüngeren Veröffentlichungen aber auch eine Trennung zwischen ‚ottonischer‘ und ‚salischer Kunst‘ vorgenommen. Heinrich Klotz unterscheidet beispielsweise in seiner „Geschichte der deutschen Kunst“ zwischen ‚ottonischer‘ und ‚salischer Kunst‘, wobei er die salische Epoche mit der Kaiserwahl Konrads II. (1024) beginnen lässt. Der kunsthistorische Einschnitt, so Klotz, erfolgte um 1080, als für den Merseburger Dom die Grabplatte König Rudolfs von Schwaben gegossen wurde. Die auf der Bronzeplatte zu erkennende formschöne Strenge, wie auch die Tendenz zur Beruhigung, welche die lebensgroße Darstellung König Rudolfs charakterisiert, sind Wesensmerkmale, die für die salische Skulptur kennzeichnend sind.<sup>36</sup> In der Architektur wird, so Klotz, die salische Epoche vor allem durch die neue Familiengrabstätte des salischen Königshauses im Dom zu Speyer eingeläutet. Der Malerei, Goldschmiede- und Elfenbeinkunst widmet Klotz keine eigenen Ausführungen.<sup>37</sup>

In dem 2006 von Klaus Gereon Beuckers herausgegebenen Sammelband „Die Ottonen“ wird die Problematik der Epochenunterteilung hinsichtlich der verschiedenen Gattungen schließlich prägnant zusammengefasst: „Innerhalb der verschiedenen Gattungen gibt es bezüglich der stilistischen Epochenabgrenzung Unterschiede: So

---

<sup>34</sup> „Aber nicht nur die Verschiedenheit des Kulturraums verbietet es, von einer karolingisch-ottonischen Epoche im Sinne einer Einheit zu sprechen, sondern vor allem die Tatsache, daß die ottonische Kunst sich ein ganz neues Ausdrucksvermögen erobert, ohne daß sie als bloße Fortentwicklung des karolingischen betrachtet werden könnte. Ebenso wenig genügt es, ottonische Kunst als einen Auftakt zur Romanik aufzufassen. [...] Ottonische Kunst rechtfertigt ihren Namen also nicht allein durch die Tatsache, daß sie im ottonischen Imperium lebt, sondern, daß sie ein eigenes Gesicht trägt.“ [Jantzen 1935](#), S. 97.

<sup>35</sup> Vgl. [Jantzen 1935](#), S. 96.

<sup>36</sup> Bereits zwanzig Jahre zuvor sind diese Charakteristika auf dem bronzenen Kruzifixus aus Essen-Werden auszumachen.

<sup>37</sup> Vgl. [Klotz 1998](#), S. 133–158.

beginnt mit den salischen Großbauten des Speyerer Doms und von Limburg an der Haardt in den 1020er Jahren ein neues Kapitel – das der ‚Romanik‘ –, während in der Buchmalerei und Goldschmiedekunst sowie in der Elfenbeinskulptur und auch der Großskulptur erst nach der Mitte des 11. Jahrhunderts ein grundsätzlicher Einschnitt erkennbar wird. Die Vielschichtigkeit der Werke stilistisch fassen zu wollen, fällt angesichts teilweiser starker Reminiszenzen an spätantike, karolingische oder byzantinische Prägungen schwer, wie sicherlich eine Zusammenfassung als Vorromanik, also als Vorstufe einer dann formierten Stilepoche dem hohen Eigenwert der Werke nicht gerecht wird, in denen Tendenzen und Qualitäten enthalten sind, die später keine Fortsetzung gefunden haben.“<sup>38</sup>

Als enzyklopädischer Eintrag taucht die ‚ottonische Kunst‘ erstmals 1933 im „Großen Brockhaus“ auf.<sup>39</sup> Ebenso wie die beinahe zeitgleich veröffentlichte Schrift Jantzens ordnet das Nachschlagewerk auch die unter den salischen Kaisern geschaffenen Werke als ‚ottonisch‘ ein. In der aktuellen Ausgabe werden hingegen allein die unter den salischen Kaisern Konrad II. (1027–1039) und Heinrich III. (1039–1056) entstandenen Objekte, als ‚späottonisch‘ eingestuft, während sich in einem separaten Beitrag weitere Ausführungen zur ‚salischen Kunst‘ finden.<sup>40</sup> In diesem heißt es, dass die ‚ottonische Kunst‘ unter den Saliern weitergeführt worden sei und deshalb in den Anfängen als ‚späottonisch‘ betrachtet werde, während sie andererseits Neuerungen der Romanik aufgegriffen habe. Die zeitliche Zäsur wird laut Nachschlagewerk sehr unterschiedlich gesetzt, teils um 1030, als der Dynastiewechsel stattfand, teils um 1056, als Kaiser Heinrich III. starb, teils um 1080 als Folge des Investiturstreits oder auch um 1100 als Beginn des neuen Jahrhunderts.<sup>41</sup>

Tatsächlich ist die Bezeichnung ‚späottonisch‘ für die unter salischer Herrschaft entstandenen Werke berechtigt, führten doch ungeachtet des Dynastiewechsels die Werkstätten ihre Arbeit in gleicher Tradition wie unter den ottonischen Kaisern fort. Um die Unterscheidung der Entstehungszeiträume einzelner Objekte sowie

---

<sup>38</sup> Die Beschreibung wurde dem Vorwort entnommen, aus: [Beuckers/Cramer/Imhof 2006](#), S. 11.

<sup>39</sup> Der Große Brockhaus, Bd. 14, Leipzig 1933, S. 16.

<sup>40</sup> Vgl. Ottonische Kunst, in: [Brockhaus 2006](#), Bd. 20, S. 627 f.

<sup>41</sup> Vgl. Salische Kunst, in: [Brockhaus 2006](#), Bd. 23, S. 715 f. Dieselbe Auffassung vertritt auch Grodecki, wenn er in dem gemeinsam mit Florentine Mutherich herausgegebenen Buch „Die Zeit der Ottonen und Salier“ bemerkt: „die ottonische Kunst – und hierbei denkt man zugleich an die Kunst unter den salischen Herrschern [...]“, vgl. [Grodecki 1973](#), S. 293.



Formenwandlungen – die vor allem während des zweiten Drittels des 11. Jahrhunderts stattfanden – stärker herauszukehren, wird in der vorliegenden Forschungsarbeit nach ‚ottonischer‘ und ‚frühsalischer Kunst‘ unterschieden. Der Grund hierfür liegt in dem Umstand, dass ein Großteil der herangezogenen Vergleichsobjekte im zweiten Drittel des 11. Jahrhunderts entstand und bestimmte Einzelmotive und Stilistiken, welche eine Verwandtschaft zwischen der deutschen und spanischen Schatzkunst vermuten lassen, allein während der Herrschaftszeit des Salier-Kaisers Heinrich III. auftreten. Wird der Begriff der ‚ottonischen Kunst‘ verwendet, dann bezieht sich dieser auf den Regierungszeitraum der Ottonenkaiser Otto I. (962–973) bis Heinrich II. (1014–1024). Die frühsalische Zeit beginnt mit dem Regierungsantritt Konrads II. und endet um 1080. In dem Bewusstsein, dass diese epochale Unterteilung häufig müßig und nicht selten dogmatisch ist, verhilft sie dennoch die historischen, ikonographischen und ästhetischen Merkmale in den vergleichenden Betrachtungen symptomatisch herauszustellen. In jenen Werken der Buchmalerei, Goldschmiedekunst und Elfenbeinschnitzerei, in denen die Übergänge fließend und somit kaum voneinander trennbar sind, wird der *terminus* ‚ottonisch-frühsalisch‘ verwendet, wobei im folgenden Text auf die typographischen Anführungszeichen verzichtet wird.

Die Schwierigkeit einer strikten Epochentrennung erklärt sich aus der damaligen Politik, war doch mit dem 1024 stattgefundenen Dynastiewechsel von den Ottonen zu den Saliern keine Änderung in der Reichsregierung zu verzeichnen.<sup>42</sup> Und wenn, wie Percy E. Schramm konstatiert, „weder von der Politik noch von der Kunst neue Impulse ausgehen, dann sind auch bei ihrem gemeinsamen Produkt [...] keine großen Wandlungen zu erwarten.“<sup>43</sup>

Da bereits in der deutschen Fachliteratur Uneinigkeit in der epochalen Unterteilung herrscht, darf es nicht verwundern, auf internationaler Ebene und in gängigen Nachschlagewerken der *terminus* ‚ottonische Kunst‘ sehr spät oder gar keinen Einzug hielt. Im englischen Sprachraum überrascht dies, war doch gerade in den USA das Interesse an der mittelalterlichen Kunst Europas während der 1920er Jahre größer als das Interesse an der Kunst der Renaissance oder der Moderne.<sup>44</sup> Gefördert wurde

---

<sup>42</sup> Die an die aufständischen Pavanesen von Konrad II. gerichtete Ansprache, welche besagte, dass mit dem Tod Heinrichs II. das Königtum nicht erloschen sei, kann als eine Kernaussage in Konrads Politik gedeutet werden, vgl. dazu [Pamme-Vogelsang 1998](#), S. 124.

<sup>43</sup> [Schramm 1983](#), S. 104.

<sup>44</sup> Vgl. [Brush 1999](#), S. 10.



diese Neigung durch den von Kingsley Porter unterstützen Austausch amerikanischer und deutscher Kunsthistoriker, zu denen die Mediävisten Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt und Paul Clemen zählten. Bemerkenswert ist hierbei, dass Kingsley Porter aufgrund des Austausches mit der deutschen kunstwissenschaftlichen Praxis vertraut war und diese auch für seinen Corpus zur Romanischen Kunst anwandte. Seinen Fokus setzte er vor allem auf die Architektur in Frankreich, Italien und Spanien. Eine eigenständige Publikation zur mittelalterlichen Kunst in Deutschland veröffentlichte er jedoch nicht.<sup>45</sup> Vielleicht hätte eine solche frühe Veröffentlichung der mittelalterlichen Kunst des Kaiserreiches auch eine detaillierte Analyse mit sich gebracht, wie sie noch 1991 Eric Fernie in seinem Aufsatz „The History of Medieval Architecture from Carolingian to Romanesque: Criteria and Definitions from 1925 to the Present Day“ verlangte, behauptet sich doch im englischsprachigen Raum bis heute die einfache Einteilung in karolingische und romanische Kunst.<sup>46</sup> Geprägt wurde diese Einteilung vor allem durch Kenneth John Conant und dessen seit 1959 mehrfach herausgegebenen Band „Carolingian and Romanesque architecture 800–1200.“ In diesem unterteilt er die romanische Kunst in ‚Pre-Romanesque‘, ‚Proto-Romanesque‘, ‚Earlier Romanesque‘ und ‚Romanesque‘. Letztere umfasst die ‚Ottonian Romanesque‘, welche sich auf die ottonische und salische Herrschaftszeit bezieht.<sup>47</sup> In einem der jüngsten englischsprachigen Werke, das die mittelalterliche Kunst vertiefend betrachtet, dem 2011 von Herbert Schutz herausgebrachten Band „Romanesque Art and Craftsmanship in Central Europe, 900–1300“ behält der Autor die Einteilung in romanische Unterepochen bei, trennt aber zwischen ‚ottonischer‘ und ‚salischer Kunst‘ (Carolingian

---

<sup>45</sup> Vgl. [Brush 1999](#), S. 13. In einer mündlichen Mitteilung verwies Kathryn Brush darauf, dass Kingsley Porter eine Veröffentlichung zur deutschen Kunst plante, sein plötzlicher Tod dies aber verhindert habe.

<sup>46</sup> „A crucial distinction needs to be drawn between two kinds of periods [Carolingian and Romanesque]: those recognized by contemporaries (by whatever name) and those imposed later with hindsight. The Gothic and the Renaissance both fall into the first category (despite the inaccuracy of the first label), but the Romanesque belongs in the second, so that very detailed analysis can look like an exercise more in aid of Wölfflin and Morelli than of the buildings of the tenth and eleventh centuries themselves.“ Vgl. [Fernie 1991](#), S. 36 f.

<sup>47</sup> ‚Pre-Romanesque‘ beinhaltet die frühmittelalterliche Kunst Nordeuropas, die sich ohne direkten Kontakt mit der römischen Kunst entwickelte. Zum ‚Proto-Romanesque‘ zählt Conant die asturische Kunst des 9. und 10. Jahrhunderts, während der ‚Early Romanesque style‘ die lombardische Kunst des 9. und 10. Jahrhunderts umfasst. Vgl. [Conant 1993](#).

Romanesque, Ottonian Romanesque, Salian and Staufen Romanesque).<sup>48</sup> In dem allumfassenden populären Nachschlagewerk *The New Encyclopædia Britannica* erhält die ‚Ottonian Art‘, die von 950 bis 1050 und damit auch während der salischen Herrschaft bestand, einen eigenen Beitrag. Ein Eintrag zur ‚Salic Art‘ existiert nicht, wohingegen die ‚Salian Dynasty‘ erwähnt wird.<sup>49</sup> Diese Tatsache führt zu der Vermutung, dass im angelsächsischen Raum die Dynastien zwar historisch jedoch nicht kunsthistorisch unterteilt werden.<sup>50</sup> Dieselbe Feststellung lässt sich für das amerikanische *Dictionary of Art* treffen, das in einem ausführlichen Artikel die Architektur, Skulptur, Malerei wie auch die Metall- und Elfenbeinkunst der Ottonen bespricht. Das Ende der ottonischen Epoche wird mit dem Gang nach Canossa (1077) festgelegt.<sup>51</sup> In einem weiteren Artikel wird auch die salische Dynastie behandelt. Über die Kunst ihrer Herrschaftszeit heißt es: „The art produced in Germany under these rulers is included in ottonian art, although Romanesque styles were becoming established at the same time.“<sup>52</sup> Ebenso widmet der deutsch-amerikanische Kunsthistoriker Horst W. Janson in seinem Standardwerk „History of Art“ der ottonischen Kunst einen eigenen Beitrag. Den Zeitraum der Epoche legt er dabei zwischen 919 und 1024 fest. Daran anschließend beginnt er um 1050 mit der Kunst der Romanik.<sup>53</sup>

In Spanien setzt sich erstmals der Katalane Josep Puig i Cadafalch (1867–1956) mit der kategorischen Abgrenzung von vorromanischer und frühromanischer Kunst auseinander. Aus einer traditionellen katalanischen Familie stammend, studierte er an der neugegründeten Architekturschule in Barcelona die im Zuge der Industrialisierung etablierten Innovationen der Baukunst, als auch katalanischen Bautraditionen. Eben diese Verschmelzung aus Tradition und Moderne nimmt Puig i Cadafalch in seinen eigenen Entwürfen auf, um einen neuen nationalen Stil einzuführen, der die katalanische Identität betonen sollte. Damit entwickelte Puig i Cadafalch einen architektonischen

---

<sup>48</sup> Vgl. [Schutz 2011](#), S. 16.

<sup>49</sup> [The New Encyclopædia Britannica 2005](#), Bd. 9, S. 6 sowie Bd. 10, S. 352.

<sup>50</sup> Eine der wenigen Ausnahmen bildet das 2011 von Herbert Schutz veröffentlichte Buch „Romanesque Art and Craftsmanship in Central Europe, 900–1300. Artistic Aspects of the Style.“ Hierin geht er auf die Schwierigkeit der kunsthistorischen Unterteilung nach Dynastien ein, welche im angelsächsischen Raum jenseits der wissenschaftlichen Forschung liegt: „The amount of scholarly reconstruction is quite beyond any attempts at summarization“, [Schutz 2011](#), S. 11.

<sup>51</sup> Vgl. [The Dictionary of Art 1996](#), Bd. 23, S. 645–661.

<sup>52</sup> [The Dictionary of Art 1996](#), Bd. 27, S. 616.

<sup>53</sup> Vgl. [Janson 1986](#), S. 273–278.

Gegenpol zur Madrider Bauweise, die aus einem eklektischen Zusammenspiel von mozarabischen, gotischen und klassizistischen Architekturelementen bestand.<sup>54</sup> Sein kunsthistorisches Wissen vertiefte er auch während seiner Tätigkeit als Architekt weiterhin durch eigene Studien, die sich insbesondere mit dem 10. und 11. Jahrhundert beschäftigten. Die für diese Zeit architektonischen Wesensmerkmale, wie Blendarkaden, der Einzug von Lisenen oder die von der Plastik befreiten Außenmauern, hielten wiederholt in seinen Architekturentwürfen Einzug.<sup>55</sup> Puig i Cadafalch vorgenommene Einteilung in ‚Primer Románico‘, ‚Románico Pleno‘ und ‚Tardorrománico‘ wird bis heute in Spanien verwendet. Dabei kann dem Katalanen zufolge die Zeit der einzelnen Perioden je nach geographischer Lage variieren. Aufgrund der Etablierung dieser Erkenntnis darf Puig i Cadafalch, neben Arthur Kingsley Porter, als einer der Begründer der Teildisziplin Kunstgeographie angesehen werden.<sup>56</sup> Von ‚ottonischer‘ oder ‚salischer‘ Zeit spricht Puig i Cadafalch allerdings zu keinem Zeitpunkt, obwohl er den Zeitraum des ‚Primer Románico‘ bis 1075 einordnet.

In Spanien existieren bis heute nur wenige Veröffentlichungen, die das Hl. Römische Reich zur Zeit des 10. und 11. Jahrhunderts betrachten. Aufgrund des wissenschaftlichen Desiderates verwundert es auch nicht, wenn im populären spanischen Nachschlagewerk *Gran Enciclopedia de España* kein Eintrag über ‚arte ottoniano‘ zu finden ist.

Damit zeigt sich einmal mehr, dass neben der inkonsequenten Anwendung des *terminus* ‚ottonische Kunst‘ seitens der deutschen Fachwelt gleichwohl die geringe Anzahl von Veröffentlichungen und Übersetzungen im Ausland zur mittelalterlichen Kunst des Hl. Römischen Reiches dafür verantwortlich ist, dass der Begriff sehr spät oder gar nicht Einzug in die internationale Fachliteratur hielt. Weiterhin zu ergänzen wäre, dass die Negierung einer salischen Kunst mit häufig veralteten Datierungen der Objekte zusammenhängt. So dürfen viele Werke, die bisher als ottonisch galten, heute

---

<sup>54</sup> Vgl. [Mesecke 1995](#), S. 19.

<sup>55</sup> Gemeinsam mit Josep Goday i Casals und Antoni de Falguera verfasste Puig i Cadafalch das dreibändige Werk „L’arquitectura romànica a Catalunya“. Weiterhin folgten 1928 „Le premier Art romain“ und 1930 „La geografia i els orígens del primer art romànic“.

<sup>56</sup> Vgl. [Kultermann 1981](#), S. 360 und S. 408; [Mesecke 1995](#), S. 49.

nicht mehr in die Zeit um 1000, sondern in die Mitte des 11. Jahrhunderts datiert werden.<sup>57</sup>

Weitere Irritationen ergeben sich aus der Bezeichnung des deutschen Kaiserreiches des Mittelalters, denn ein deutsches Volk gab es in dem Sinne noch nicht, vielmehr wurden seit Karl dem Großen eigenständige Völker, zu denen unter anderen die Bayern, Franken, Alemannen und Sachsen zählten, in einem christlichen Reich zusammengeführt. Der Name der Deutschen (*Theodiscus/ Theodisci*) wurde erst Ende des 10. Jahrhunderts aus Italien übernommen. Gut einhundert Jahre später benutzte die Kanzlei Papst Gregors VII. (1073–1085) den Begriff des deutschen Reiches (*regnum teutonicum*). Die ostfränkisch-sächsischen Könige und Kaiser wie auch große Teile der Führungsschicht vermieden es hingegen, diese Terminologie anzuwenden. Joachim Ehlers erklärt den Tatbestand damit, dass seit „der Ernennung des Kaisertums Karls des Großen durch Otto den Großen im Jahr 962 [...] die deutschen Könige von ihrer Wahl an zugleich Anwärter auf die Würde des römischen Kaisers und als solche allen anderen christlichen Königreichen dem Rang nach übergeordnet [waren]. Sie durften deshalb keine nationale Relativierung als *reges teutonicum* neben den *reges Francorum* oder *Anglorum* hinnehmen, denn die Kraft zur Integration ihres Reiches kam nicht aus dem Gefühl deutscher Zusammengehörigkeit, sondern aus dem politischen Bewusstsein durch fränkische Tradition in der Nachfolge des christlichen römischen Imperiums einer hoch legitimierten Großmacht anzugehören.“<sup>58</sup>

Da sich die deutschen Kaiser als Nachfahren der römischen Imperatoren in einem christlich vereinten Reich verstanden, wird in der vorliegenden Arbeit aber der Begriff des Hl. Römischen Reiches verwendet, obwohl die Bezeichnungen *Sacrum imperium* erst ab 1157 und *Sacrum imperium romanum* ab 1254 nachzuweisen sind.<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> Hierzu vor allem Schulze-Dörrlamm, die das Kreuz mit den großen Senkschmelzen sowie die ebenfalls in Essen aufbewahrte Krone eines Ottonenkaisers nicht mehr der ersten Äbtissin Mathilde, sondern einer späteren Zeit zuordnet. Gleichmaßen wurde der Halsschmuck der Hildesheimer Madonna nicht in die bernwardinische Zeit, sondern in die Herrschaftszeit Heinrichs III. datiert. Vgl. [Schulze-Dörrlamm 1991a](#), S. 40–46. Der sogenannte Schmuck der Kaiserin Gisela (1027–1043) aus Mainz wird heute der Kaiserin Agnes (1046–1077) zugeschrieben, in: [Schulze-Dörrlamm 1991b](#).

<sup>58</sup> [Ehlers 2006](#), S. 102 f.

<sup>59</sup> Die Bezeichnung *sacrum imperium* ist als ein Gegenentwurf zu der von Papst Gregor VII. angestrebten Säkularisierung der Monarchie anzusehen. Die Übersetzung in „Heiliges Römisches Reich deutscher Nation“ wurde erst in den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts angewendet, vgl. [Ehlers 2006](#), S. 111.

## Cluny als Kulturmittler

Der künstlerische Austausch, der in der Mitte des 11. Jahrhunderts zwischen dem Hl. Römischen Reich und den christlichen Königreichen Nordspaniens stattfand, ist, so die These, von Cluny angetrieben worden. Warum und in welcher Weise Cluny die ästhetische Präsentationsweise der Ottonen und Salier an die nordspanischen Königreiche übertrug, soll in einem kurzen Abriss beantwortet werden. Dazu werden zunächst die Beziehungen Clunys zum Kaiserreich zusammengefasst. Im Anschluss daran werden die Interessen Clunys und dessen Verbindung zu den christlichen Königreichen von León und Navarra dargestellt.<sup>60</sup>

Für das Hl. Römische Reich lassen sich schon unter Otto dem Großen erste freundschaftliche Verbindungen zum cluniazensischen Abt Maiolus (964–994) nachweisen. So soll Otto dem burgundischen Abt die Leitung aller Reichsklöster in Deutschland und Italien angetragen haben, doch lehnte dieser das Angebot ab.<sup>61</sup> Adelheid, die Schwester König Konrads von Burgunds und Witwe des italienischen Königs, heiratete Kaiser Otto I. im Jahr 951. Zeit ihres Lebens blieb sie ihrer Heimat verbunden und pflegte den Kontakt mit der cluniazensischen Kongregation. Nach dem Tod Ottos I. und der Hochzeit ihres Sohnes Otto II. mit Theophanu, kehrte Adelheid nach Burgund zurück, wo sie in ihren letzten Lebensjahren ein enges Verhältnis zur cluniazensischen Mönchsgemeinschaft pflegte und mit dieser sogar verbrüdet wurde. Otto III. setzte die intensive Beziehung zu Cluny fort. So intervenierte er unter anderem beim Papst, um Cluny die Rechte zur freien Abtswahl und eigenständigen Investitur von Bischöfen in allen angehörigen Klöstern und Zellen zu gewähren.<sup>62</sup> Ein besonders vertrautes Verhältnis pflegte jedoch der letzte Ottonenkaiser, Heinrich II., zum Abt des burgundischen Reformklosters. Ademar von Chabannes berichtet von vielen vertrauensvollen Gesprächen des Kaisers mit dem Abt Odilo. Weiterhin ist überliefert, dass Heinrich II. dem Kloster eine seiner Goldkronen sowie den für seine Kaiserkrönung (1014) gefertigten Reichsapfel, ein goldenes Zepter, ein goldenes Kruzifix und Teile seiner kaiserlichen Gewandung schenkte.<sup>63</sup> Da der burgundische

---

<sup>60</sup> Grundlegende Untersuchungen zu diesem Thema stellte Charles J. Bishko in seinem Beitrag zur kastilisch-Leoneser Allianz mit Cluny an, in: Cuadernos de Historia de España 47/48 (1968), S. 31–135 und 49/50 (1969), S. 50–116.

<sup>61</sup> Der Bericht darüber findet sich in der Vita des Abtes, vgl. [Keller/Althoff 2008](#), S. 378.

<sup>62</sup> Vgl. [Sackur 1971](#), Bd. 1, S. 337.

<sup>63</sup> Vgl. [Wollasch 2001](#), S. 125; [Keller/Althoff 2008](#), S. 378.

König Rudolf III. kinderlos blieb, fiel zudem Heinrich II. über seine Mutter Gisela das Erbrecht auf das Königreich Burgund zu. Als der ebenfalls kinderlose Kaiser Heinrich II. starb, beanspruchte sein Nachfolger und erste Salierkaiser Konrad II. die Rechte auf das Königreich Burgund, obwohl er keine verwandtschaftlichen Beziehungen zu Rudolf III. aufweisen konnte. Nach zweijährigen Auseinandersetzungen übertrug Rudolf III. schließlich Konrad die Rechte über sein Reich. Im Gegenzug dazu lud Konrad seinen Widersacher, wie auch den cluniazensischen Abt Odilo (994–1049), zu seiner Kaiserkrönung nach Rom ein.<sup>64</sup>

Dass auch unter den Saliern die Geschicke des Kaiserreiches weiterhin mit den fränkischen Königreichen und Cluny verknüpft blieben, zeigt die Hochzeit Kaiser Heinrichs III. mit Agnes von Poitiers, der Tochter des eng mit Cluny verbundenen Herzogs Wilhelm V. von Aquitanien. Der aus dieser Beziehung hervorgegangene Sohn und zukünftige Kaiser, Heinrich IV., durfte den cluniazensischen Abt Odilo als Patenonkel bezeichnen. Noch auf dem Höhepunkt des Investiturstreits stand Odilo seinem Patensohn beratend und in einem freundschaftlichen Verhältnis zur Seite.

Der hier dargestellte kurze Abriss verdeutlicht, dass über verschiedene Generationen und Dynastien, wie auch über eine geschickte Heiratspolitik, das Verhältnis zwischen Cluny und dem Hl. Römischen Reich aus politischen und religiösen Gründen fortdauernd gefestigt wurde. Es ist eine Zeit, in der das burgundische Kloster unter den Äbten Maiolus, Odilo und Hugo zu einer der mächtigsten Mönchsgemeinschaften des Abendlandes heranwuchs und die übereinstimmenden Interessen von Kirche und König im System des sakralen Königtums zusammenschmolzen. An die Öffentlichkeit getragen wurde diese das 10. und 11. Jahrhundert bestimmende Herrschaftsform über den Bau repräsentativer Kirchengebäude, die Veranstaltung prachtvoller liturgischer Zeremonien und die Stiftung kostbarer Kirchengeräte, auf denen sich nun das Herrscherpaar abbilden ließ

Spanien war für Cluny „das zweite heilige Land, in welchem sie ein Königreich wie jenem in Jerusalem erschaffen konnten“, so zumindest beschreibt Americo Castro das Interesse Clunys an der Iberischen Halbinsel.<sup>65</sup> Frühe Kontakte wurden bereits unter

---

<sup>64</sup> Dazu [Ringholz 1885](#), S. 79 f.

<sup>65</sup> [Castro 1971](#), S. 433.

Abt Odilo und König Sancho *el Mayor* (1000–1035) geknüpft. So ist ein Aufenthalt Sancho *el Mayors* in Begleitung von Abgesandten der spanischen Klöster San Juan de la Peña, Leyre und San Millán de la Cogolla in Cluny überliefert. Bei diesem Zusammentreffen sollte die Reformierung spanischer Klöster nach der Regel Benedikts vorangetrieben werden.<sup>66</sup> Weiterhin ist bekannt, dass König Sancho Silber nach Cluny sandte, um den Bau des Hauptaltar-Ziboriums zu fördern und Almosen für die Armen zu spenden. In der 1028 von Sancho beauftragten Urkunde, welche die Schenkung festhielt, wird u. a. auch der spätere Leoneser König Ferdinand als Zeuge benannt.<sup>67</sup> Auffällig ist jedoch, dass trotz des scheinbar regen und freundschaftlichen Austausches zu keiner Zeit Rechte über die spanischen Klöster an Cluny übertragen wurden.<sup>68</sup>

Ähnlich wie bei den ottonischen und salischen Herrschaftshäusern, offenbaren sich die Verknüpfungen überdies in der raffinierten Heiratspolitik. So ehelichte der Herzog von Gascogne, Wilhelm II. († 988), die navarresische Prinzessin Urraca, die zuvor mit dem berühmten kastilischen Grafen Fernán González verheiratet war. Aus deren Verbindung ging Sancha, die spätere Ehefrau Wilhelms von Aquitanien hervor. Deren gemeinsame Tochter Agnes von Poitou geht als Gemahlin Kaiser Heinrichs III. in die Annalen ein. Wilhelm von Aquitanien brach wiederum mehrmals zu Pilgerfahrten nach Santiago de Compostela auf, was darauf schließen lässt, dass er enge Verbindungen zu Nordspanien pflegte. Gleichsam befand sich in seinem Gefolge der Sohn der navarresischen Prinzessin Urraca, Graf Sancho Wilhelm von Gascogne.<sup>69</sup>

Nach dem Tod Sancho *el Mayors* († 1035) versuchte Abt Odilo den Kontakt mit Spanien und damit auch die finanzielle Unterstützung für sein Kloster aufrechtzuerhalten, indem er brieflich die drei Söhne Sanchos, García Sanchez III., Ferdinand I. und Ramiro I., an das familiäre Verhältnis zum Kloster erinnerte.<sup>70</sup> Doch wird keiner der drei Brüder in den ersten Regierungsjahren die Beziehung zu Cluny

---

<sup>66</sup> Vgl. [Ringholz 1885](#), S. 58 f; [Segl 1974](#), S. 43.

<sup>67</sup> Vgl. [Williams 1988](#), S. 93.

<sup>68</sup> Vgl. [Bishko 1968](#), S. 37–39.

<sup>69</sup> Der Chronist Ademar berichtet, dass Wilhelm von Aquitanien, „seit seiner Jugend die Gewohnheit hatte, jedes Jahr die Gräber der Apostel zu besuchen und in den Jahren, in denen er nicht nach Rom ging, als Ersatz eine Wallfahrt zum Heiligen Jakobus in Galicien zu unternehmen“, zitiert in: [Segl 1974](#), S. 30.

<sup>70</sup> Vgl. [Ringholz 1885](#), S. 76. Bishko zufolge wurden die Briefe zwischen 1042 und 1046 geschrieben. Das an Ferdinand I. adressierte Schreiben ist nicht überliefert. Zu den Briefen und deren Echtheit [Bishko 1968](#), S. 41–44.



fortsetzen. Erst nachdem Ferdinand I. (1038–1065) die Hoheit über die nordspanischen Reiche gewann und erfolgreich gegen die Araber zog, dürfte der Kontakt zum burgundischen Kloster seinerseits erneuert worden sein. Schriftliche Dokumente, die diese Annäherung bestätigen, haben sich aus der Zeit Ferdinands I. allerdings nicht erhalten. Ein Privileg aus dem Jahr 1090 offenbart jedoch, dass Alfons VI. (1065–1109) dem Kloster die doppelte Summe dessen, was sein Vater Ferdinand I. gewährt hatte, zur Verfügung stellte, nämlich 2.000 Golddinare.<sup>71</sup> Zudem garantierte das Dokument im Nachhinein die *memoria* Ferdinands und seiner Familie, welche nun als *socii*, das heißt als Verbrüdete, in die cluniazensische Mönchsgemeinschaft aufgenommen wurden. Bemerkenswert ist, dass sich in diesem Privileg Alfons VI. zwar auf seine Eltern, jedoch nicht auf seinen Großvater, den berühmten Sancho *el Mayor*, bezieht.<sup>72</sup> Gleiches ist für die 1142 unter Alfons VII. ausgestellte Urkunde zu berichten, die die Privilegien erneuerte.<sup>73</sup> Anhand dieser Tatsache wird deutlich, dass König Ferdinand I. und seine Ehefrau Doña Sancha den Beginn einer neuen königlichen Dynastie in León forcierten. So zumindest sahen es ihre Nachfahren, und ebenso präsentiert sich das Ehepaar in den von ihnen gestifteten und im folgenden Kapitel zu erläuternden liturgischen Geräten.

Alfons VI. musste aufgrund seiner Eroberungskriege zwischen 1085 und 1086 seine Zahlungen an Cluny unterbrechen. Im Jahr 1086 war er wiederum in der Lage, 10.000 Dinare für den Ausbau von Cluny III zu übersenden und damit Frieden zu bringen. Es ist wohl nicht übertrieben, wenn John W. Williams behauptet, dass das gewaltige Bauvorhaben von Cluny III ohne die finanzielle Unterstützung Spaniens nicht denkbar gewesen wäre.<sup>74</sup> Williams geht davon aus, dass spätestens seit 1063 und damit, wie die Urkunde verrät, noch unter Ferdinand I. († 1065) jährlich 1.000 Golddinare an Cluny überwiesen wurden. Mit der Verdoppelung der Summe im Jahr 1090 und dem Ausfall zweier Jahre sowie der zusätzlichen Zahlung von 10.000 Dinaren ergibt dies 36.000 Dinare, welche Spanien den Rang eines „zweiten heiligen Lands“ erkaufen. Es ist genau dieses wirtschaftliche Potential und die damit erhoffte Sicherung des

---

<sup>71</sup> Die Urkunde erneuerte ein Privileg, dass bereits 1077 zwischen König Alfons VI. und Abt Odilo geschlossen wurde.

<sup>72</sup> Alfons präsentiert sich in der Urkunde als „*heres paterne dignitate ita quoque bone successor uoluntatis*“ und erklärt weiter: „*Subiit itaque mihi regi Adefonso in mentem quid egregium inter cetera egera pater meus rex Fredelandus pia recordationes semper commemorandus*“, zitiert in [Bishko 1968](#), S. 77.

<sup>73</sup> Vgl. [Bishko 1968](#), S. 87.

<sup>74</sup> Vgl. [Williams 1988](#), S. 94.



Seelenheils, die die gelungene Symbiose zwischen Cluny und dem Leoneser Königreich kennzeichnet. Nicht Aragón und auch nicht Navarra führten nach dem Tod Sancho *el Mayors* die Verbindung mit Cluny fort, sondern der Leoneser König, der der cluniazensischen Mönchsgemeinschaft eine fortwährende finanzielle Unterstützung zugestand und die Verbreitung der cluniazensischen Reformen auf der Iberischen Halbinsel vorantrieb. Dazu unterstellte König Alfons VI. Cluny erstmals diverse spanische Klöster, wie die reichen navarresischen Klöster Santa María in Nájera und San Millán de la Cogolla zählten.<sup>75</sup> Da sich diese, wie alle weiteren Cluny unterstellten Klöster, auf dem Jakobsweg befanden, durfte sich das burgundische Mutterkloster zusätzliche Einnahmen von den spanischen Kongregationen erhoffen. Cluny konstituierte sich daraus folgend zu einem Motor der Jakobus-Pilgerfahrt. Den Leoneser Königen gewährleisteten sie zusätzliche geistige Unterstützung im Kampf gegen die Araber.<sup>76</sup> Nicht zuletzt dienten die reformierten und in den Grenzgebieten liegenden Klöster vor allem auch dazu, die wiedereroberten Ländereien zu sichern und kulturell zu festigen.

Vertieft wurde die Bindung zwischen dem mächtigen Reformkloster und dem Leoneser Königreich überdies durch die Heirat Alfons VI. mit Konstanze von Burgund, der Nichte Abt Hugos. Die beiden Töchter Alfons VI., Urraca und Teresa, wurden wiederum mit den burgundischen Grafen Raymond und Heinrich vermählt.<sup>77</sup>

Einen weiteren kirchenpolitischen Aspekt, der das Zusammenspiel von Cluny und León verstärkte, bildete zudem der Machtkampf mit Rom. Zwischen 1068 und 1077 suchte der Papst den Einfluss Clunys auf die Iberische Halbinsel zu schwächen, indem er sich politisch mit dem Königreich Aragón verband, das seinerseits in einer politischen Konkurrenz mit dem Königreich León stand.

Die Summe aller politischen und finanziellen Sicherheiten, die León dem burgundischen Kloster gewähren konnte, verlieh dem nordspanischen Königreich eine Bedeutung, die dem Hl. Römischen Reich gleichkam. So verwundert es nicht, dass das 1090 ausgestellte Privileg Alfons VI. in seiner ästhetischen Gestaltung den Diplomen

---

<sup>75</sup> Hierzu [Segl 1974](#), S. 58.

<sup>76</sup> Zu den cluniazensischen Klosterreformen in Spanien und die Beziehung zur Wallfahrt, vgl. [Segl 1974](#), S. 4–7.

<sup>77</sup> Vgl. [Williams 1988](#), S. 93.

des Kaiserreiches angelehnt ist.<sup>78</sup> Gleichfalls sichtbar wird die Gleichstellung der nordspanischen Königreiche mit den Kaisern des Hl. Römischen Reiches anhand der liturgischen Zeremonien, welche die cluniazensische Mönchsgemeinde für die Regenten durchführte. So wurden in Erinnerung an König Ferdinand I. und seine Frau Doña Sancha Almosen an die Armen ausgegeben. Diese, zur Verehrung der Verstorbenen eingeführte Fürsorge, war bis dato nur in Erinnerung an Abt Odilo und Kaiser Heinrich II. vollzogen worden.<sup>79</sup> Überdies wurde am Todestag Ferdinands I., das heißt an jedem 29. Dezember, ein Mahl aus Fisch, Wein, Honig und Gewürzen serviert. Dieselben Bestandteile eines Festmahls wurden sonst nur an den Todestagen von vier deutschen Regenten zusammengestellt: Adelheid, Heinrich II., Heinrich III. und dessen Gattin Agnes. Bemerkenswert ist, dass auch der Leoneser Königin Sancha die gleiche Ehrerbietung erbracht wurde wie den beiden deutschen Kaiserinnen Adelheid und Agnes. Für eine derartige Leistung war die Frau verpflichtet, zu Lebzeiten personelle Dienste zu vollbringen und in einem fürsorglich-freundschaftlichen Verhältnis zur Klostergemeinschaft zu stehen. Sancha hatte allerdings nie das burgundische Kloster besucht und stand auch nicht in einem nachweisbaren familiären Verhältnis zur Mönchsgemeinschaft. Nichtsdestotrotz wurde sie in die Schwesternschaft und ab 1085 in die tägliche Fürbitte von Cluny mit aufgenommen.<sup>80</sup> Für den Leoneser König Alfons VI. wurde schon zu Lebzeiten verfügt, dass sein Todestag wie jener von Kaiser Heinrich III. und seiner Gemahlin Agnes gefeiert werden sollte.<sup>81</sup>

Zusammenfassend waren es die politische und finanzielle Beweggründe, welche Cluny veranlassten, dem Leoneser König den Rang eines *imperator*, d. h. eines gesamtspanischen Herrschers zuzugestehen.

---

<sup>78</sup> Als Verfasser der Urkunde wird jener Seguin angesehen, der auch die 10.000 Dinare an Cluny transferierte. Vgl. [Bishko 1968](#), S. 95.

<sup>79</sup> Vgl. [Bishko 1968](#), S. 75.

<sup>80</sup> Bereits kurz nach Sanchas Tod († 1067) ordnete der cluniazensische Abt Hugo außerordentliche Gebete für die Regentin an.

<sup>81</sup> Vgl. [Sackur 1971](#), Bd. 2, S. 113.

# I. DER LEONESER KÖNIGSHOF

## I.1 Neuaufteilung der politischen Machtverhältnisse

### Politische Fundamente Ferdinands I.

Ferdinands I. politisches Fundament wurde durch seinen Vater Sancho III. Garcés, König von Navarra (1000/1004–1035), gelegt. Aufgrund einer geschickten Eroberungs- und Heiratspolitik herrschte Sancho III., der den Beinamen *el Mayor* trägt, über weite Teile des christlichen Spaniens, so dass er bereits von Zeitzeugen als *rex ibericus* bezeichnet wurde.<sup>82</sup> Zu seinen Besitzungen zählte unter anderem die Grafschaft von Kastilien, die er durch seine Vermählung mit der Erbtochter Munia erhalten hatte. Indem er seine Tochter Jimena Sánchez mit dem jungen Regenten Bermudo III. (1028–1037) verheiratete, verband er sein Reich mit dem Königreich León. Wie sehr Sancho an eine enge Verknüpfung mit León gelegen war, zeigt die Heirat seines zweiten legitimen Sohnes, Ferdinand, mit Bermudos Schwester Sancha im Jahr 1032.<sup>83</sup> Der erstgeborene legitime Sohn García Sánchez III. (1035–1054) trat nach dem Tod von Sancho *el Mayor* die rechtmäßige Erbfolge über das Königreich von Pamplona-Nájera an, während der illegitime Sprössling Ramiro I. (1035–1063) den Königstitel von Aragón erhielt. Ferdinand war demnach der einzige der drei Brüder, der von seinem Vater lediglich mit einem Grafentitel ausgestattet wurde. Somit sollte der Wille zur herrschaftlichen Gleichstellung mit seinen Brüdern zur Lebensaufgabe Ferdinands werden.

Hierfür forderte Ferdinand zunächst seinen politisch schwachen Schwager Bermudo III. heraus. Nachdem er diesen bei der Schlacht von Tamarón tötete, bestieg Ferdinand drei Jahre nach dem Tod seines Vaters, als Herrscher „von Gottes Gnaden“, den Königsthron von León. Für die erbrachte Hilfeleistung im Kampf gegen Bermudo trat Ferdinand als Gegenleistung weite Teile Kastiliens an seinen Bruder García III. ab,

---

<sup>82</sup> Die Bezeichnung ist aus dem Jahr 1032 durch den katalanischen Bischof Oliba von Vic überliefert. Zeitgenössische arabische Autoren, wie al-Himuyari, bezeichnen Pamplona als „Haus des Königtums“, hierzu [Herbers 2006](#), S. 119.

<sup>83</sup> Zu den genealogischen Zusammenhängen vgl. [Menéndez Pidal 1969](#), S. 709.

doch wird er in den folgenden Jahren das Abkommen ignorieren und wiederholt Grenzstreitigkeiten auslösen.<sup>84</sup>

Als 1038 Ferdinands Sohn Sancho II. geboren wurde, wollte er diesem nach geltendem Recht das väterliche Reich ungeschmälert vererben. Mit anderen Worten: Ferdinand musste die an seinen Bruder abgetretenen Gebiete zurückerobern, um seine volle Herrschaft über Kastilien wiederherzustellen. Dieser Gedanke, wie auch das gesteigerte Selbstbewusstsein Ferdinands, das aus dem Erwerb des Leoneser Königreiches resultierte, dürfte als Hintergrund für die folgenden Handlungen Ferdinands I. nicht unterschätzt werden.<sup>85</sup> Der Bruderzwist endet 1054 mit dem Tod Garcías III. bei der Entscheidungsschlacht von Atapuerca. In den folgenden Friedensverhandlungen erkannte Garcías Sohn, der erst vierzehnjährige Sancho Garcés IV. *el de Peñalén* (1054–1076), den Suprematieanspruch seines Onkels an und trat ihm als Widergutmachung wichtige Gebiete Kastiliens ab. Als acht Jahre später die endgültige Sanktionierung des Grenzverlaufes stattfand, war auch der kastilische Adel anwesend, um Ferdinand I. als König von Gesamtkastilien anzuerkennen. Diese Tatsache ist insofern bemerkenswert, als der kastilische Adel über Jahrzehnte selbstbewusst seine opportune Haltung gegenüber den asturisch-Leoneser Königen bewahrte, um seine eigenen Machtbefugnisse auszubauen.<sup>86</sup> Selbst Sancho *el Mayor* hatte sich noch verpflichten müssen, seine Herrschaftsausübung über die Grafschaft Kastilien streng von jener über das Königreich von Pamplona-Nájera zu trennen.<sup>87</sup>

## Imperiales Streben

Ferdinand I. stieg im Laufe seiner Regierungszeit vom einfachen kastilischen Grafen zum politisch mächtigsten König der christlichen Reiche Nordspaniens auf. Die Unterstützung der Kirche war ihm dabei vor allem auch durch den Kampf gegen die

---

<sup>84</sup> Die einzelnen Auseinandersetzungen finden sich detailliert in der *Historia Silense*, die zu Beginn des 12. Jahrhunderts verfasst wurde. Im Weiteren wird die von Pérez de Urbel und González Ruiz-Zorrilla herausgegebene Auflage von 1959 benutzt, hier vor allem S. 179–188; vgl. auch [Borgolte 2002](#), S. 150–152.

<sup>85</sup> Dazu [Vones 1993](#), S. 66.

<sup>86</sup> Die Überbrückung der Widerstände zwischen dem kastilischen und Leoneser Adel gehörte schon unter Bermudo II. zum politischen Streitgegenstand, vgl. [Vones 1993](#), S. 45–47.

<sup>87</sup> Vgl. [Vones 1993](#), S. 66 f.

Araber gewiss. Als Vorbild seiner politischen Reichsführung sah Ferdinand I. die asturischen Könige an, die mit ihrer Rückeroberungsstrategie die politische Einheit der iberischen Halbinsel nach westgotischem Vorbild herzustellen versuchten. So setzte Ferdinand für die öffentliche Rechtsprechung die *Lex Visigothorum* durch, während er für das Kirchenrecht die altspanische *Collectio Hispana* als Grundlage benutzte. Weiterhin organisierte er seinen eigenen königlichen Hof in León nach westgotischen Traditionen. Dieser sogenannte Neogotismus, der bereits unter Alfons III. (866–911) zu beobachten ist, geht von Beginn an mit dem *Reconquista*-Gedanken einher.<sup>88</sup> Um dabei die Schmach der arabischen Invasion zumindest ideologisch rückgängig zu machen, griff Ferdinand I. zusätzlich auf die in Spanien dauerhaft präsente Antike zurück, um das römische Imperium unter christlicher Herrschaft zu vollenden.<sup>89</sup>

Im Kampf gegen die muslimischen Besatzer besaß Ferdinand gleichwohl bessere Voraussetzungen als seine Amtsvorgänger. So fielen bereits in den Beginn seiner politischen Laufbahn die Verhaftung Hischam III. (1026–1031) und der damit verbundene Niedergang des Kalifats von Córdoba. Das einst zentralistisch geführte Kalifat zersplitterte daraufhin in circa vierzig, teilweise untereinander verfeindete Taifa-Reiche. Ferdinand I. machte sich eben diese Zergliederung zu Nutze, um sein eigenes Reich auszubauen und Tribute von den Muslimen zu erzwingen. Diese sogenannten *Parias*, die unter anderen aus den wohlhabenden Taifa-Reichen Sevilla, Toledo, Badajoz und Saragossa in die Staatskassen flossen, gewährleisteten dem König die Finanzierung weiterer Unternehmungen und die eigene Präsentation seines Machtanspruchs. Damit darf die *Reconquista* nicht mehr nur im Sinne der *restauratio* des Christenreiches betrachtet werden, sondern auch als ein ergiebiges finanzielles Vorgehen.<sup>90</sup> Zusätzlich zur politischen Vormachtstellung verhalf der von 1062 bis 1063 durchgeführte Eroberungszug gen Süden den tief gläubigen Ferdinand I. auch zu neuen religiösen Trophäen für seine Königshauptstadt León. Indem Ferdinand die seit der Eroberung durch die Muslime im Verborgenen gebliebenen sterblichen Überreste christlicher Märtyrer ans Licht holte, verstärkte er damit auch seinen eigenen imperialen Anspruch. Den Sevillaner Taifa-König Al-Mutadid soll er um die sterblichen Überreste der hl. Justa gebeten haben. Nachdem ihr Körper jedoch nicht auffindbar war, erschien in

---

<sup>88</sup> Zum Aspekt des Neogotismus im Königreich von Kastilien und León vgl. [Vones 1993](#), S. 79 und 138; [Borgolte 2002](#), S. 142–153.

<sup>89</sup> Zu den Antikenbezügen im Spanien des 11. Jahrhunderts [Trinks 2012](#), hier S. 32.

<sup>90</sup> Vgl. [Vones 1993](#), S. 67.

wundersamer Weise dem als Diplomaten eingesetzten Bischof Alvito der hl. Isidor von Sevilla, der den Bischof zu seinem Grab führte. Unverzüglich wurde die Translation des westgotischen Gelehrtenheiligen, die durchaus eine delikate Angelegenheit war, eingeleitet.<sup>91</sup> Es ist wohl kein Zufall, dass die phantastische Auffindung zeitlich mit Ferdinands Bauplänen für San Isidoro in León einhergeht.<sup>92</sup> Dazu ließ Ferdinand die von Alfons V. (999–1028) aus Ziegel und Lehm (*ex luto et latere*) errichtete Kirche des hl. Johannes des Täufers und hl. Pelagius abreißen und einen basilikalen Steinbau errichten. Mit der Translation des hl. Isidor erfolgten schließlich am 21. Dezember 1063 die feierliche Weihe des Neubaus und die damit verbundene Übertragung des Patroziniums auf den westgotischen Gelehrtenheiligen. Der inzwischen gesundheitlich angegriffene Ferdinand I. nutzte die Feierlichkeiten des noch unvollendeten Kirchenbaus, um gleichzeitig eine Reichs- und Kirchenversammlung einzuberufen, in der er die politische Nachfolge der Infanten sichern wollte.<sup>93</sup> Dem erstgeborenen Sohn Sancho II. (1065–1072) übertrug er das Königreich Kastilien und die *Parias* von Saragossa, dem zweitgeborenen Sohn, Alfons VI. das Königreich León, das sich von Asturien bis zur Tierra de Campo erstreckte sowie die *Parias* von Toledo, dem jüngsten Infanten, García, übergab er das Gebiet Galicien-Portugal, das zu diesem Anlass zum Königreich erhoben wurde, samt den Schutzgeldern von Sevilla und Badajoz. Die beiden Töchter Elvira und Urraca erhielten, unter der Bedingung der Ehelosigkeit, die grundherrliche Verfügungsgewalt über alle Leoneser und kastilischen Klöster, wobei der älteren Schwester Urraca (1033–1101) zusätzlich die Königswürde von Zamora übertragen wurde.

Zwar versuchte Ferdinand das Reich unter seinen Kindern gerecht aufzuteilen, doch war es gerade die Aufgliederung des Landes – die im Übrigen dem hispanogotischen Recht widersprach – die zu Streitigkeiten unter den Geschwistern führen sollte. Damit wiederholte sich der unter den Söhnen von Sancho *el Mayor* ausgefochtene

---

<sup>91</sup> Überliefert ist die Translation durch drei mittelalterliche Quellen: die *Actas de la Translación*, B.N.E., códice 112; der zu Beginn des 12. Jahrhunderts niedergeschriebenen *Historia Silense*, vgl. Pérez de Urbel und González Ruiz-Zorrilla 1959, S. 129–131 und den von Lucas von Tuy herausgegebenen *Milagros de San Isidoro*, die sich fast wörtlich an die *Actas de la Translación* anlehnen. Hierzu vor allem [Viñayo González 1961](#), S. 285–297. Die gesamte Translation dauerte sechzehn Monate, vgl. [Menéndez Pidal 1969](#), Bd. 1, S. 688; [García Martínez 2004](#), S. 10.

<sup>92</sup> Zu den Bauphasen von San Isidoro in León und den Planungen unter Ferdinand I. vgl. [Seehausen 2009a](#); [ders. 2009b](#). Weitere Ausführungen folgen dazu im Kapitel I.2.

<sup>93</sup> Vgl. [Martín López 1995](#), Dokument Nr. 6; [Prado-Vilar 2009](#), S. 206.

Bruderzwist gleichfalls unter den Nachkommen Ferdinands I. Zunächst paktierte Sancho II. mit Alfons VI., um den jüngeren García gefangen zu nehmen und Galicien unter sich aufzuteilen. Doch sehr bald kam es zu Unstimmigkeiten zwischen den beiden älteren Brüdern, die nur wenige Monate später in der Schlacht von Golpejera (Januar 1072) kulminierten. Alfons VI. wurde gefangen genommen und ins Exil nach Toledo gesandt. Urracas Intervention, wie auch die Widerstände der alteingesessenen Leoneser Adelsfamilien und der kastilischen Übermacht, führten im Oktober 1072 schließlich zu einer Wendung des Geschehens. Sancho II. wurde getötet und Alfons VI. erneut die Königsherrschaft über León zugesprochen, die er sich mit der ihm eng verbundenen Schwester Urraca teilte.<sup>94</sup> Da Alfons VI. seinen jüngeren Bruder García lebenslang in der Burg Luna bei León gefangen hielt, war er letztendlich in der Lage León, Kastilien, Galicien und die von den Arabern zurückeroberten Gebiete zu vereinen und sich als *imperator* zu präsentieren.<sup>95</sup>

## Herrschaftspräsentationen

In vormodernen Zeiten musste die Herrschaft über Land und Leute stets öffentlich dargestellt und in Riten vergegenwärtigt werden. Die Repräsentation fand dabei sowohl über Bildwerke als auch über öffentliches Handeln statt. Das heißt Kirchen wurden eingeweiht und Veranstaltungen, in denen Kleriker und Adel einem hierarchisch gegliederten Protokoll folgten, durchgeführt.<sup>96</sup>

Ferdinand I. wusste wie kaum ein anderer christlicher Herrscher der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts insbesondere die Bildmedien vorteilhaft für sich einzusetzen. Die Vorbilder dazu, so die These der Arbeit, fand er in der ottonisch-frühsalischen Kunst. Allerdings war er nicht der erste nordspanische König, der sich dieser Herrschaftspräsentation deutscher Kaiser annahm. Das früheste nachweisbare Beispiel, das einen künstlerischen Austausch zwischen Spanien und dem Hl. Römischen

---

<sup>94</sup> In der *Historia Silense*, die vermutlich zu Lebzeiten Urracas in Sahagún niedergeschrieben wurde, werden die enge Verbindung und das gemeinsame Wirken von Alfons VI. und seiner Schwester Urraca ausführlich beschrieben. [Historia Silense 1959](#), S. 122–125.

<sup>95</sup> Zu den diversen Kaisertiteln, wie *Adefonsus Imperator super omnes Hispaniae nationes constitus* bzw. *totius Espanie imperator*, die sich Alfons VI. nach der Eroberung Toledos im Jahr 1072 zulegte, vgl. [Borgolte 2002](#), S. 152 f.; [Herbers 2006](#), S. 140 f.

<sup>96</sup> Vertiefende Ausführungen zur Herrschaftspräsentation im 11. Jahrhundert erfolgen im Kapitel III.1.



Reich offenbart, ist die navarresische Stiftungsurkunde, die König García III. von Pamplona-Nájera und seine Ehefrau Doña Estefanía für die 1052 durchgeführte Weihe von Santa María la Real in Nájera ausstellten ([Bild 1](#)).<sup>97</sup>

In dem hier zu betrachtenden Kontext ist vor allem die Präsentation des Stifterpaares auf der unteren Randzone der Najereser Weiheurkunde bedeutsam. In der linken Ecke zeigt sich König García mit langem dunklen Bart und seinem Herrschaftssymbol, der Goldkrone. Über seine gedrehte Körperhaltung und die Gestik seiner Hände kommuniziert er mit Estefanía, die ihm in einem langen Kleid und Tunika bekleidet, gegenübersteht. Während sie sich ihrem Ehemann zuwendet, weist sie gleichzeitig auf die im Zentrum dargestellte dreischiffige Basilika der hl. Maria. Die Urkunde ist damit das früheste überlieferte Beispiel, das im christlichen Spanien ein Stifterpaar verbildlicht. Pikturale Auflistungen von Königspaaren im Sinne einer Genealogie waren hingegen schon im 10. Jahrhundert bekannt. So zählt der *Codex Vigilanus* (976) navarresische Herrscher, wie König Sancho II. Garcés von Pamplona (970–994), dessen Ehefrau Urraca Fernández († 1007) oder dessen Bruder Ramiro Garcés, König von Viguera († 991), auf.<sup>98</sup> Den Traditionen der hispanischen Buchillustration entsprechend, sind die zu Ende des 10. Jahrhunderts gestalteten Königsfiguren stark stilisiert und teilweise geschlechtslos dargestellt.<sup>99</sup> In ihrer Bewegungslosigkeit bilden sie damit einen regen Kontrast zum aktiven Handeln des auf der Urkunde verbildlichten Najereser Königspaars. Die Patronin der Kirche, die hl. Maria, ist auf der oberen Randleiste der Urkunde gegenüber dem Verkündigungengel positioniert.<sup>100</sup> Das leuchtende Rot, kräftige Blau sowie die Brauntöne ihrer Kleidung, welche sich vor dem natürlichen Hintergrund des

---

<sup>97</sup> Privilegio de Nájera, Real Academia de la Historia, Madrid.

<sup>98</sup> *Codex Vigilanus* (976), Real Biblioteca, El Escorial, Cod. d.I.2. Eine ganz ähnliche Darstellung findet sich im *Codex Emilianensis* (994), Real Biblioteca, El Escorial, Cod. d.I.1.

<sup>99</sup> Als hispanisch wird die altspanische Kunst bezeichnet, die, verwurzelt mit antiken, westgotischen und asturischen Traditionen, bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts in den christlichen Königreichen Nordspaniens vorherrschte. Demgegenüber werden beim mozarabischen Stil von christlichen Künstlern arabische Einflüsse mit der altspanischen Kunst vermischt.

<sup>100</sup> Der Legende zufolge suchte García während der Jagd Unterschlupf in einer Höhle, wo die Muttergottes erschien. Daraufhin weihte er an eben dieser Stelle der hl. Maria eine Kirche, vgl. dazu [Canellas López 1979](#), S. 144.



Pergaments wirkungsvoll abheben, stimmen mit jenen Farben überein, die auch für das Königspaar verwendet wurden.

Es ist davon auszugehen, dass es sich bei dieser Urkunde um eine frühe Kopie des 1052 ausgestellten Weihedokuments handelt. Für diese Annahme spricht, dass die Urkunde eine zusätzliche Schenkung aufnimmt, welche die inzwischen verwitwete Estefanía 1054, in Erinnerung an ihren Ehemann, an Santa María in Nájera tätigte. Aufgrund dieser Ergänzung wird die Urkunde allgemein in das Jahr 1054, dem Sterbejahr Garcias III., datiert. Ein zusätzlicher Vermerk auf der Unterseite der Urkunde bestätigt, dass die verliehenen Privilegien 1056 durch die Söhne Garcias III., Sancho IV. Garcés und Ranimirus sowie auch von Seiten Ferdinands I. anerkannt wurden.<sup>101</sup> Aufgrund dieser letzten Ratifizierung datiert Danièle Perrier das überlieferte Dokument in das Jahr 1056.<sup>102</sup> Die nähere Betrachtung des Schriftbildes offenbart jedoch, dass die 1056 durchgeführte Bestätigung in einer deutlich kleineren und vom übrigen Text abweichenden Schrift nachträglich eingeschoben wurde. Damit ist die erhaltene Version mit ziemlicher Sicherheit als die im Jahr 1054 gefertigte Kopie anzusehen. Die genaue Datierung der Urkunde ist insofern entscheidend, als sie über einen eventuellen Künftlerausaustausch zwischen Nájera und León Auskunft geben könnte. Denn wie sich im Folgenden zeigen wird, tauchen ottonisch-frühsalische Kunsteinflüsse zwischen 1054 und 1055 erstmals in der Königshauptstadt León auf.

In Nájera fällt die Lebendigkeit, mit der die Figuren in ihren luftigen Gewändern gemalt wurden, genau in das Jahr, in dem auch das heute verschollene Goldantependium durch den Künstler Almanius gefertigt wurde. Es ist demnach anzunehmen, dass der auf der Urkunde erkennbare und neu eingeführte Stil gleichfalls auf eben diese deutsche Künstlerwerkstatt zurückzuführen ist.

Für Spanien neuartig ist zudem die auf der Urkunde vorgenommene gleichberechtigte Darstellung der Königin Estefanía neben ihrem Ehemann García. Weitaus bekannter ist diese Ikonographie hingegen im Hl. Römischen Reich, wo sich seit karolingischer Zeit die Herrscher gemeinsam mit ihren Ehefrauen zeigen. Auf dem Widmungsbild der Bibel von San Paolo fuori le mura thront beispielsweise Karl der

---

<sup>101</sup> Die Urkunden wurden transkribiert von Rodríguez de Lama veröffentlicht, vgl. [Rodríguez de Lama 1976](#), Urkunde Nr. 13. Für das kopierte Schriftstück nennt der Herausgeber sowohl das Jahr 1054 als auch das Jahr 1056.

<sup>102</sup> Vgl. [Perrier 1984](#), S. 78.

Kahle im Zentrum des Bildes, während seine Ehefrau zu seiner Linken platziert ist. Aufgrund der perspektivisch kleineren Darstellung der Kaiserin darf hier jedoch nicht von einer gleichberechtigten Präsentation ausgegangen werden. Vollkommen gleichberechtigte Herrscherpaardarstellungen treten im Hl. Römischen Reich erst unter der Regentschaft Kaiser Heinrichs II. und seiner Ehefrau Kunigunde auf.<sup>103</sup> Exemplarisch wäre hierzu das Perikopenbuch Heinrichs II. zu nennen, in dem das kniende und in gleicher Körpergröße dargestellte Stifterpaar einen frontal thronenden Christus flankiert ([Bild 2](#)). Nahtlos fortgesetzt wird die Tradition unter den salischen Kaisern Konrad II. und Heinrich III.<sup>104</sup> Vor allem das Goldene Evangeliar Heinrichs III., das in Echternach für den Dom von Speyer in Auftrag gegeben wurde und sich heute in El Escorial befindet, ist hierbei zu nennen.<sup>105</sup> Die Handschrift, die, wie die folgenden Ausführungen noch zeigen werden, eine besondere Ausstrahlungskraft auf die spanische Kleinkunst der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts besaß, wurde unmittelbar vor dem ersten Italienzug Heinrichs III. im Jahr 1046 an die Kirche übergeben und steht damit in einem zeitlichen Zusammenhang mit der angestrebten Kaiserwürde des Paares. Das für den vorliegenden Kontext bedeutsame Dedikationsbild auf fol. 3r ([Bild 3](#)) teilt sich in zwei Register auf. Dabei zeigt das obere Drittel eine romanische Basilika, die durch ihre Inschrift als Dom von Speyer zu identifizieren ist. Die untere Zone wird von der Patronin der Kirche, der hl. Maria beherrscht, die die kostbare Handschrift entgegennimmt. Dazu thront die Muttergottes innerhalb einer von zwei Marmorsäulen getragenen Arkatur, welche den Innenraum des Domes von Speyer suggeriert. Zur Rechten Marias beugt sich Heinrich der Muttergottes entgegen, um ihr das Evangeliar zu überreichen. Sein purpurner und mit Gold gesäumter Umhang wie auch sein goldener Kronenreif bestimmen ihn eindeutig als Herrscher. Ihm gegenüber steht zur Linken Marias Königin Agnes, die sich

---

<sup>103</sup> Ausgenommen werden hierbei die Siegel- und Münzbilder. Die Herrscherpaardarstellungen Ottos II. und seiner Ehefrau Theophanu führen in ottonischer Zeit das Bildmotiv erneut ein. Allerdings beschränken sich diese auf Krönungszeremonien und sind nicht im Sinne eines Widmungs- oder Stiftungsbildes zu verstehen. Hierzu Gudrun Pamme-Vogelsang, die in ihrer 1998 veröffentlichten Dissertation die Bedeutung der Ehe im mittelalterlichen Herrscherbild untersucht. Zum Widmungsbild Heinrichs II. maßgeblich [Pamme-Vogelsang 1998](#), S. 62–96.

<sup>104</sup> Exemplarisch wären hier zu nennen: das Basler Antependium, Musée de Cluny, Paris, Inv. Nr. 2350; das Widmungsbild Heinrichs II. und Kunigundes im Perikopenbuch Heinrichs II., Bayerische Staatsbibliothek, München, Clm 4452.

<sup>105</sup> Seit 1566 wird der Codex in El Escorial unter der Signatur Cod. Vitrinas 17 aufbewahrt.

tiefer als ihr Ehemann verbeugt. Anhand dieser demütigen und ansonsten passiven Geste wird die vornehmliche Aufgabe der Herrscherin verdeutlicht, nämlich die Gebets- und Seelenfürsorge.<sup>106</sup>

Allgemein ist für das westliche Abendland festzuhalten, dass in Anlehnung an Byzanz allein in den ottonisch-frühsalischen Herrscherbildern die Präsentation der Dynastie mit der herausragenden Stellung der Ehegattin einhergeht. Für die Illustration der Schenkungsurkunde von Nájera darf demnach eine bewusste Rezeption ottonisch-frühsalischer Repräsentationsformen angenommen werden.

Ein Jahr nach Ausstellung der navarresischen Urkunde wurde im prachtvollen Stundenbuch Ferdinands I. das Bildmotiv des gleichberechtigten Stifterpaares in León erneut aufgenommen. Das auch als *Libro de las Horas* bekannte Stundenbuch wurde von Doña Sancha, die sich gemeinsam mit dem Illustrator Fructoso und dem Schreiber Petrus auf Blatt 208v darstellen lässt, in Auftrag gegeben.<sup>107</sup> Ein zweites Mal wird Sancha auf dem Widmungsblatt 6r gemeinsam mit ihrem Ehemann in einer Inschrift genannt: FREDINANDI REGIS SUM LIBER und FREDINANDI REGIS NECNON ET SANCIA REGINA SUM LIBER.<sup>108</sup> Auf der Rückseite desselben Blattes ist das Stifterpaar unterhalb eines fein drapierten Vorhangs zusätzlich verbildlicht ([Bild 4](#)). Die von Moralejo als erstes „Hofporträt“ der spanischen Kunstgeschichte bezeichnete Miniaturmalerei zeigt das Königspaar gemeinsam mit einer bartlosen männlichen Gestalt, die gerade im Begriff ist, dem König eine in Gold gebundene Handschrift zu überreichen.<sup>109</sup> Zögerlich dreht sich der junge Mann noch einmal in Richtung Auftraggeberin, die mit aufmunternder Geste zur Übergabe auffordert. Entgegen der allgemeinen Auffassung, dass es sich bei dieser Figur um einen der Schreiber, Fructoso oder Petrus, handelt, identifiziert Joaquín Yarza Luaces die Person als den alttestamentlichen König David, dessen Psalme im Anschluss an das Widmungsbild in

---

<sup>106</sup> Zum Dedikationsbild des sogenannten *Codex Aureus Escorialiensis* vgl. [Pamme-Vogelsang 1998](#), 145–154.

<sup>107</sup> *Libro de Horas de Fernando I./ Diurno* Biblioteca Universitaria, Santiago de Compostela, Ms. 609, Res. 1. Vgl. [Díaz y Díaz 1983](#), S. 279–292.

<sup>108</sup> Die Widmung an das Königspaar ist im Exlibris sowohl in horizontaler als auch in vertikaler Richtung zu lesen. Zu den diversen Lesearten des Exlibris vgl. [Díaz y Díaz 1983](#), S. 284.

<sup>109</sup> Vgl. [Moralejo Álvarez 1995](#), S. 55–63, dazu auch [Prado-Vilar 2009](#), S. 205.

der Handschrift kopiert sind.<sup>110</sup> Ferdinand wäre demzufolge äquivalent zu David, das heißt als der von Gott erwählte König, dargestellt. Gegen diese Bestimmung sprechen die bedeutungsperspektivisch kleinere Darstellung der männlichen Person, ihr schlichtes Erscheinungsbild wie auch das Fehlen einer Krone und eines königlichen Vollbarts. Es ist daher anzunehmen, dass hier tatsächlich einer der Buchkünstler verbildlicht ist. Möglicherweise entstammt dieser der monastischen Schreibstube von León.

In Spanien tritt das Bildmotiv der rituellen Buchübergabe durch einen Kleriker erstmalig in diesem Stundenbuch Ferdinands I. auf, wohingegen im Hl. Römischen Reich das Thema seit karolingischer Zeit bekannt ist. So übereichen in der Vivian-Bibel (um 845/846) die Mönche von Tours eine Handschrift an Karl den Kahlen, nachdem sie die Immunitätsrechte für ihre Abtei erlangten.<sup>111</sup> In ottonischer Zeit wird das Bildmotiv auf der Eingangsseite des Evangeliars Ottos III. (um 990) erneut aufgegriffen, indem der Mönch Liuthar dem Kaiser die von ihm gefertigte Handschrift überreicht ([Bild 5](#)).<sup>112</sup> Begleitet wird diese Schenkung durch eine in Gold und auf Purpur geschriebene Weiheinschrift: „Möge, o Kaiser Otto, Gott dein Herz kleiden durch dieses Buch; möge es dich erinnern an Liuthar, von dem du es empfängst.“<sup>113</sup> Auf der aufgeschlagenen gegenüberliegenden Seite ist Kaiser Otto III. innerhalb einer Mandorla und umgeben von den vier apokalyptischen Wesen beim Aufrollen einer Schrift oder eines Tuches zu sehen ([Bild 6](#)). Über ihm taucht die ausgestreckte Hand Gottes aus einem Wolkenband hervor. Die Aussage des Bildes ist überwältigend: Mit Gottes Segen wird Otto III. die Geschicke des Reiches lenken, und Liuthar überreicht quasi die Bedienungsanleitung für dieses Amt. Dabei erfolgte die Schenkung nicht ganz uneigennützig, denn indem Liuthar dem Kaiser in der überaus prachtvollen Handschrift huldigt, sichert er gleichzeitig die Hofgunst für sein Kloster. Ein weiteres Beispiel präsentiert das Bremer Evangelistar, in dem Heinrich III. aus den Händen des Abtes die

---

<sup>110</sup> Bisher erhielt Yarza Luaces keine Unterstützung für diese These. Vgl. [Yarza Luaces 2006](#), S. 73. Die Zuordnung des bartlosen Jünglings als einen der Kopisten unter anderen von John W. Williams im [Ausst. Kat. New York 1993](#), Nr. 144; [Sáenz-López Pérez 2010](#), S. 319.

<sup>111</sup> Vivian-Bibel, Bibliothèque Nationale, Paris, Ms. lat. 1, fol. 42r. Zur ausführliche Beschreibung und Deutung des Bildes vgl. [Pamme-Vogelsang 1998](#), S. 46.

<sup>112</sup> Evangeliar Ottos III., Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 4453.

<sup>113</sup> HOC AUGUSTE LIBRO / TIBI COR D[EU]S INDUAT OTTO / QUEM DE LIUTHARIO TE SUSCEPISSE MEMENTO. Übersetzung nach [Mayr-Harting 2006](#), S. 116.

Handschrift empfängt. Auf der aufgeschlagenen Buchseite ist zu lesen: „Unser Wohl liegt in deiner Hand, deine Barmherzigkeit blickt über uns.“<sup>114</sup>

Dieselbe ideologische Verbindung zwischen Kloster und Herrscher wird nun auch mit dem Stundenbuch Ferdinands I. verfolgt. Als um 1054/1055 Doña Sancha die Handschrift für ihren Ehemann beauftragte, ist sich der König noch unschlüssig, ob er die geplante Familiengrablege in seinem favorisierten Kloster Arlanza oder dem cluniazensisch geführten Kloster von Oña einrichten soll, in dem bereits sein Vater Sancho *el Mayor* beigesetzt wurde. Gleichwohl zählte die geplante Königsabtei San Isidoro in León, welche auch von Königin Sancha favorisiert wurde, zu den denkbaren Möglichkeiten.<sup>115</sup> Es ist anzunehmen, dass Sancha zu eben diesem Anlass eine aufsehenerregende Handschrift in der neu eingerichteten lokalen Bibliothek anfertigen ließ, welche die Gunst des Königs gewinnen sollte.<sup>116</sup> Das heißt, acht Jahre vor der Weihe von San Isidoro in León und den dazugehörigen prachtvollen Schenkungen liturgischer Geräte, entstand eine Handschrift, welche mit Hilfe der ottonisch-frühsalischen Formensprache bereits eine neue politische Ideologie der Leonenser Herrschaft repräsentativ festhielt.

---

<sup>114</sup> SALUS NOSTRA IN MANU TUA, RESPICIAT SUPER NOS MISERICORDIA TUA. Über die Herrscherdarstellungen Heinrichs III. im Evangelistar Heinrichs III. vgl. [Hoffmann 1986](#), S. 16 f.; [Wagner 2010](#).

<sup>115</sup> In der *Historia Silense* heißt es, dass Sancha ihren Mann dazu überredete, León zu wählen, da auf dem dortigen königlichen Friedhof bereits die Gräber ihres Vaters und Bruders vereint wurden: *Interea, domini regis colloquium Sancia regina petens, ei in sepulturam regum ecclesiam fieri Legione persuadet, vby et eorundem corpora iuste magnificeque humari debeant. Deceuerat namque Fernandus rex, uel Omnie, quem locum carum semper habebat, siue in ecclesia beati Petri de Aslanza, corpus suum sepulture tradere; porro Sancia regina, quoniam in Legionenssy regum ciminterio pater suus digne memorie Adefonsus princeps et eius frater Veremudus serenissimus rex in Christo quiescebant, vt quoque et ipsa et eiusdem vir cum eis post mortem quiescerent, pro uiribus laborabat. Rex igitur petitioni fidissime coniugis annuens, depuntatur cementarii, qui assidue operam dent tam dignissimo labori.* [Historia Silense 1959](#), S. 197 f. Zur cluniazensischen Führung des Klosters von Oña vgl. [Ringholz 1885](#), S. 59. Ferdinand I. folgte dem Wunsch seiner Ehefrau und transladierte schließlich die sterblichen Überreste seines Vaters nach León. Vgl. [Morales 1765](#), S. 43.

<sup>116</sup> Die tatsächliche Fertigstellung des Stundenbuches in León ist bis heute nicht vollständig gesichert. Aufgrund der überlieferten Handschriften, bei denen es sich lediglich um einen Bruchteil des einstigen Bestandes handelt, ist jedoch anzunehmen, dass in León eine Schreibschule eingerichtet wurde. Vermutlich wurden dazu Künstler aus bereits bekannten Bibliotheken nach León eingeladen. Vgl. auch [Díaz y Díaz 1983](#), S. 292.

Für eine Rezeption der aus dem Hl. Römischen Reich stammenden Stilmittel sprechen zudem die auf dem Widmungsblatt aufgenommenen Platzierungen der Personen auf hügelartigen Sockeln. Derartige Erhöhungen finden sich vor allem auf ottonisch-frühsalischen Goldschmiedearbeiten, wie dem vermutlich in Echternach oder Trier angefertigten Basler Antependium ([Bild 55](#)), dem Gertrudentragaltar ([Bild 14](#)) oder dem Essener Theophanu-Evangeliar ([Bild 54](#)). In León werden dieselben Sockel wenige Jahre später auf dem Pelagiusschrein (Bilder 13 und 14) und dem Isidorschrein (Bilder 41–47) noch einmal wiederholt. Die Darstellung Ferdinands entspricht in ihrer Ganzheit der Präsentation Garcías auf der Schenkungsurkunde von Nájera. Abermals ist der König links im Profil mit Goldkrone und Vollbart, der seinem wahren Erscheinungsbild entsprechend rot gemalt ist, zu sehen.<sup>117</sup> Ferdinands linker Arm ist frei in den Raum gehoben, während seine rechte Hand vor dem Brustkorb ruht. Dass der König stets links postiert ist, könnte mit den Herrschafts- und Widmungsbildern der ottonischen und salischen Kaiser zusammenhängen. In diesen zeigt sich der Herrscher stets zur rechten Seite eines Heiligen und wendet sich über seine Körperhaltung und Gestik zumeist seiner ihm gegenüberstehenden Ehefrau zu.<sup>118</sup>

Weitere Vergleiche dürfen auch zwischen Doña Sancha und der navarresischen Königin Estefanía gezogen werden. So bedecken beide Frauen ihre Häupter jeweils mit einem bis über die Schulter reichenden Tuch. Zusätzlich tragen sie über ihre langen Kleider Umhänge, die in geschmeidigen Schüsselfalten herabfallen. Selbst die Farbgebung ihrer Kleidung in kräftigem Rot, leuchtendem Blau und variierenden Brauntönen stimmt überein. Obwohl beide Frauen in derselben Körperhaltung dargestellt sind, erscheint die Präsentation Sanchas dennoch weniger lebendig. Verstärkt wird dieser Eindruck dadurch, dass das Volumen ihrer Gewänder durch scharf gezeichnete Linien abgeflacht wird. Vor allem aber sind es die weit aufgerissenen Augen, welche das Fortleben der mozarabischen Buchmalerei in León erkennen lassen. Es ist demnach anzunehmen, dass der Illustrator des Stundenbuches, Fructoso – dessen Name auf eine lokale Abstammung verweist –, das ikonographische Vorbild aus Nájera vor Augen gehabt hatte und dann in seiner traditionell erlernten Handschrift umsetzte. Trotz dieser Verweise auf einen hispanischen Künstler, ist die Handschrift besonders

---

<sup>117</sup> Zu Ferdinands Erscheinungsbild vgl. John W. Williams im [Ausst. Kat. New York 1993](#), Nr. 144.

<sup>118</sup> Exemplarisch wäre hierzu das Dedikationsbild im Sakramentar aus dem Kloster Seeon (zwischen 1002 und 1014) zu nennen. Vermutlich stellt es den späteren Kaiser Heinrich II. dar. Staatsbibliothek, Bamberg, Msc. Bibl. 95, fol. 7v und 8r. Vgl. [Goldschmidt 1928](#), Bd. 2, Nr. 79.

aufschlussreich, da sie erstmalig zeigt, wie neuartige Strömungen in León von ansässigen Künstlern assimiliert werden.

Besonders deutlich wird der innovative Charakter des Stundenbuches in einer Gegenüberstellung mit dem acht Jahre zuvor gefertigten Beatus-Kommentar.<sup>119</sup> Der ebenfalls auf Anweisung Ferdinands I. und seiner Frau Sancha entstandene Beatus-Codex steht noch stark in der Tradition mozarabischer Buchmalereien.<sup>120</sup> Im hier durchzuführenden Vergleich ist das Blatt 6r der Beatus-Handschrift von besonderem Interesse ([Bild 7](#)). Auf dem Blatt ist innerhalb der mit Gold verzierten Initiale Alpha der Weltenherrscher zu sehen, wie er den letzten Buchstaben des griechischen Alphabets, Omega, emporhält. Damit wird auf die symbolische Selbstbezeichnung Christi als „Anfang und Ende“ verwiesen wie auch die Allusion hergestellt, dass der folgende Text unter dem Beistand Gottes niedergeschrieben wurde.<sup>121</sup> Im Stundenbuch Ferdinands I. erscheint auf der Eingangsseite (fol. 1r) ein gleichartig gestaltetes Alpha, das jedoch in seinem Innenraum die Leoneser Königin Sancha aufnimmt ([Bild 8](#)). Mit ihrer linken Hand hebt sie den von ihr beauftragten Codex, während sie mit ihrer rechten zusätzlich auf diesen verweist und gleichzeitig dabei den Betrachter mit ihrem Blick fixiert. Indem nun Sancha die Position Christi einnimmt, zeigt sie, dass sie als *vicarius Dei* waltet.<sup>122</sup> Die Regentin ist demzufolge nicht vergöttlicht, sondern wird als eine von Gott eingesetzte Herrscherin präsentiert. Die Adressanten, die diese Information aufnehmen sollten,

---

<sup>119</sup> Beatus-Kommentar Ferdinands I., Biblioteca Nacional, Madrid, Vitr. 14–2.

<sup>120</sup> Die bildnerische Ausgestaltung führt zu der Annahme, dass noch weitere Hände an dem Codex arbeiteten. So erinnern die teilweise farblich grundierten Blätter mit den in Gold gestalteten phantasievollen Flechtwerken oder die weißen Strichelchen, welchen den Lichteinfall auf den Gewändern einfangen, an karolingische Illuminationen. Vgl. [Miró Blanchard 2006](#); [Goldschmidt 1928](#), Bd. 2, S. 8 f. Genaue Untersuchungen zu den Beatus-Kommentaren liefern [Neuss 1931](#) und [Mentré 2006](#). Auf fol. 7r finden sich die Hinweise *Fredenandus rex Dei gra[tia] m[emo]r[i]a l[ibri]* und *Sancia regina m[emo]r[i]a libri*. Vgl. [Sáenz-López Pérez 2010](#), S. 319.

<sup>121</sup> Die herausragende Qualität der Malereien, wie auch die Verwendung von Gold, lassen darauf schließen, dass die Handschrift in einem königlichen *scriptorium* gefertigt wurde. Vgl. [Yarza Luaces 2006](#), S. 89–240.

<sup>122</sup> Die einzige Darstellung, in der in vergleichbar drastischer Weise ein Regent die Position Christi einnimmt, ist das Dedikationsbild im Evangeliar Ottos III. in Aachen. Vgl. [Hoffmann 1986](#), S. 21. Ernst H. Kantorowicz' Einschätzung, dass die Darstellung Kaiser Ottos III. anstelle des Weltenherrschers als *impersonator* bzw. Darsteller Christi und damit nicht als *vicarius* Christi zu sehen ist, ist für die Leoneser Handschrift nicht zu bestätigen. Hierzu Kantorowicz' Untersuchungen von Herrscherbildern in ottonischen und salischen Handschriften, [Kantorowicz 1994](#), S. 85.



waren sowohl die Untertanen Sanchas als auch die Königin selbst. Jedes Mal, wenn sie die Handschrift aufschlug, wurde sie daran erinnert, die ihr verliehene Aufgabe im Sinne Gottes zu erfüllen.<sup>123</sup>

Dass Sancha unter dem Anfangsbuchstaben des griechischen Alphabets präsentiert ist, kann weiterhin als Verweis darauf gelesen werden, dass sie und ihr Ehemann Ferdinand eine neue Herrschaftsdynastie in León begründen. Sancha selbst scheint innerhalb des prunkvoll gestalteten Alphas raumlos zu schweben. Betont wird die Schwerelosigkeit durch den aufgebauchten Saum ihres Kleides, der ihre Knöchel umspielt, während ihre Beine, die zwei schlanken Säulen gleichen, von dem luftigen Stoff umweht werden. Die hier aufgenommene Darstellungsweise erinnert einmal mehr an die ottonisch-frühsalische Goldschmiedekunst, wie das Basler Antependium (Bild 55) oder der Gertrudentragaltar (Bild 14). Vor allem aber zeigt sie eine Verwandtschaft mit der Trierer Malschule, die dieselben Pünktchenblumen als Ornament benutzt, wie sie auf dem Purpurgewand Sanchas zu sehen sind.<sup>124</sup>

Herauszustellen ist überdies die Tatsache, dass Sancha auf Blatt 1r ohne ihren Ehemann auftritt. Eine derartig selbstbewusste Darstellung der realpolitischen Macht einer Königin vor purpurnem Grund kann als weiterer Aspekt dazu zählen, die Nähe zur ottonisch-frühsalischen Buchmalerei aufzuzeigen. Ebenso wie im Hl. Römischen Reich möchte die Herrscherin ihren Rang als Ehefrau, Mutter und Regentin demonstrieren und damit als eine Frau gelten, die sich um das Seelenheil ihrer Familie und des Reiches sorgt.<sup>125</sup> Als Sancha das Stundenbuch in Auftrag gab, plante Ferdinand seine kriegesischen Kampagnen gegen die arabischen Taifa-Herrscher. Den Beginn seiner bis 1065 andauernden Streitzüge bildeten der Angriff auf al-Muzaffar von Badajoz und die Eroberung von Visco, jenem Ort, an dem Ferdinands Schwiegervater

---

<sup>123</sup> Vgl. Wolfgang Eric Wagner, der in seiner Habilitationsschrift über die „Liturgische Gegenwart des abwesenden Königs“ die Erscheinung des Herrscherbildes in den liturgischen Handschriften im Zusammenhang mit den Stiftungen der Herrscher und der Erwartungshaltung der Mönche untersucht, vgl. [Wagner 2010](#), S. 2.

<sup>124</sup> Bei diesen Pünktchenblumen gruppieren sich um einen Punkt sieben oder acht weitere Pünktchen. Als Beispiel wäre das Sakramentar für St. Nazarius in Lorsch zu nennen, Musée Condé, Chantilly, Cabinet des Livres, Ms. 1447, fol. 4v oder die dem Meister des *Registrum Gregorii* zugeschriebenen Handschriften, vgl. [Hoffmann 1986](#), S. 454.

<sup>125</sup> Zur Gebets- und Seelenfürsorge der Herrscherin und der damit zusammenhängenden Präsentationsweise vgl. [Pamme-Vogelsang 1998](#), S. 150.



Alfons V. getötet wurde.<sup>126</sup> Die von Sancha beauftragte Handschrift diente demnach – neben der herrschaftlichen Präsentation – dem frommen Wunsch nach der unversehrten Rückkehr ihres Mannes von einem mit Unheil geprägtem Schlachtfeld. Dabei offenbart sie, dass auch die Königin an der Konsolidierung des imperialen Herrschaftsanspruchs der Leoneser Dynastie partizipiert und dazu beiträgt, ihre königliche Blutlinie zu regenerieren und zu fortzuführen.<sup>127</sup>

Der Beatus-Codex und das Stundenbuch bilden nicht die einzigen Handschriftenbestellungen Sanchas. Erhalten haben sich weiterhin die zeitgleich mit dem Beatus-Codex kopierten *Etimologiae* Isidors von Sevilla (1047)<sup>128</sup> und der *Liber Cantorum et Liber Horarum* (1059).<sup>129</sup> Die auf Blatt 8v der *Etimologiae* aufgenommene Dedikationsinschrift *Sancio et Sancia libro* verrät, dass die Königin das Buch für ihren erstgeborenen Sohn Sancho, dem zukünftigen König von Kastilien (1065–1072) beauftragte. Diese von Veremundo und Dominico kopierte und illustrierte Handschrift ist vor allem für das auf Blatt 6v präsentierte Kreuz von Oviedo, das die Inschriften PAX, LVX, LEX, REX trägt, bekannt.<sup>130</sup> Ebenso wie das Oviedokreuz sind auch die übrigen Malereien im hispanischen Stil gehalten. Dies zeigt, dass die aus dem Hl. Römischen Reich stammenden künstlerischen Strömungen erst nach der Fertigung der *Etimologiae* und des Beatus-Codex (1047), spätestens jedoch bis zur Produktion des Stundenbuchs (1054/1055) in León eintrafen.

Das *Liber Cantorum et Liber Horarum*, welcher die jüngste der von Doña Sancha gestifteten Handschriften bildet, ist sehr schlicht für den privaten Gebrauch gestaltet und verrät daher wenig über importierte Strömungen. Dennoch findet sich auf dem

---

<sup>126</sup> Zu dem im Namen seines Schwiegervaters durchgeführten Rachefeldzug vgl. [Yarza Luaces 2006](#), S. 63.

<sup>127</sup> Zu dem Einfluss und den Intentionen Sanchas vgl. auch [Prado-Vilar 2009](#), S. 203–209.

<sup>128</sup> *Etimologiae* de San Isidoro, Real Biblioteca Nacional del Monasterio de El Escorial, Ms. & I.3.

<sup>129</sup> *Liber Cantorum et Liber Horarum*, Biblioteca Universitaria, Salamanca, ms. 2668. Nähere Beschreibungen der Handschriften in [Galván Freile 2006](#), S. 249 und [Sáenz-López Pérez 2010](#). Eine allgemeine Zusammenfassung der Miniaturmalerei in den nordspanischen Königreichen des 11. Jahrhundert liefert [Silva y Verástegui 2009](#).

<sup>130</sup> Díaz y Díaz zufolge gehörte das Blatt einem älteren Codex an. Hierzu auch [Silva y Verástegui 2009](#), S. 236.

Blatt 2r ein Hinweis auf die Auftraggeberin: im Längsstrich der Initiale D ist die Inschrift SANCIA REGI[NA] lesbar.<sup>131</sup>

Resümierend ist festzuhalten, dass die frühesten Beispiele, die eine ottonisch-frühsalische Ikonographie in Spanien zeigen, in der Goldschmiedekunst und der Malerei der navarresischen Pfalz Nájera zu finden sind. Vom goldenen Antependium, das der höchstwahrscheinlich aus den deutschen Reichen stammende Meister Almanius für die Stiftskirche Santa María fertigte, existieren lediglich schriftliche Erwähnungen. In der navarresischen Malerei hat sich allein die 1054 ausgestellte Urkunde erhalten, welche zur Weihe von Santa María in Nájera angefertigt wurde. Dass sich für das Königreich Navarra keine weiteren kunsthandwerklichen Objekte der 1050er Jahre bewahrt haben, kann mit dem lückenhaften Überlieferungszustand begründet werden. Möglich ist aber auch, dass mit der Eroberung des Königreiches Pamplona-Nájera durch Ferdinand I. ein Stillstand in der Kunstproduktion einsetzte, fiel doch mit der Tötung König Garcias III. (1054) der wichtigste Geldgeber der Handwerksstätten von Nájera aus. Da in derselben Zeit, nämlich um 1054/1055, erstmals ottonisch-frühsalische Einflüsse in León anhand des Stundenbuches Ferdinands I. fassbar sind, ist es denkbar, dass die zuvor in Nájera wirkende Künstlerwerkstatt nach León wechselte und Ferdinand I. und seiner Frau Doña Sancha dazu verhalf, den Suprematieanspruch auf das christliche Spanien anhand der bildlichen Kunst zu präsentieren. Der geradezu progressive Einsatz neuer künstlerischer Formen führte nicht zuletzt zu einer neu geschaffenen Identität Ferdinands I. und dessen Emanzipation von der asturischen Tradition und Sancho *el Mayor*.

---

<sup>131</sup> Auf Blatt 179 heißt es ausführlicher: *Confessio: Confitebor domino Deo, sancta Maria [...] Omnia peccata mea quecunque peccavi ego misera et peccatrix Sancia*, vgl. [Galván Freile 2009](#), S. 248.

## I.2 Stiftungen Ferdinands I. und der Doña Sancha

Als König Ferdinand I. gemeinsam mit seiner Ehefrau Doña Sancha in Anwesenheit wichtiger Adels- und Kirchenvertreter die Kathedrale von San Isidoro in León weihte, waren lediglich der westliche Trakt sowie der ihm angeschlossene zweistöckige Narthex, in dessen Obergeschoss sich die Königstribüne befand, fertiggestellt.<sup>132</sup> Das untere Geschoss des Anbaus erhielt die Funktion einer königlichen Grablege, des Panteón de los Reyes.<sup>133</sup> Die Frage, ob das Panteón gemeinsam mit dem Kirchenbau errichtet oder ob der westliche Anbau erst unter den Nachfolgern Ferdinands angelegt wurde, führt bis heute zu einer kontroversen Diskussion. In den letzten Jahren überzeugten hierbei vor allem die Betrachtungen Frank Seehausens und Stefan Trinks, die anhand stilkritischer Analysen und Überlegungen zur herrschaftlichen Bedeutung der architektonischen Anlage die gemeinsame Entstehung von Palastkirche und Panteón in den Zeitraum zwischen 1063 und 1067 datieren.<sup>134</sup>

---

<sup>132</sup> Im Zuge des Abrisses der ferdinandschen Kirche und des Neubaus der bis heute bestehenden Basilika wurde die Tribüne im 12. Jahrhundert als Nebengebäude des Palastes der Infantin Sancha Raimúndez genutzt. In den folgenden Jahrhunderten diente die einstige Tribüne als Kapelle und Kapitelsaal, bis sie 1962 zum Museum umgestaltet wurde, um den Kirchenschatz von San Isidoro öffentlich auszustellen. Vgl. [Viñayo González 1995](#), S. 7 f.

<sup>133</sup> Die Weihinschrift der Kirche befindet sich bis dato im Tympanon des einstigen Mittelportals der Westfassade der ferdinandschen Kirche, die gleichzeitig die Ostmauer des Panteón de los Reyes bildet: „Diese Kirche des Johannes dem Täufer, die du betrachtetest, bestand früher aus Tuffstein: Jüngst wurde sie von Sr. Exzellenz König Ferdinand und Königin Sancha aus Stein gebaut. Danach überführten sie, am Tag der Einsegnung dieses Tempels, am 21. Dezember 1063 von Sevilla den Körper des Bischofs Isidoro. Später, im Jahr 1065, am 10. Mai, überführten sie von der Stadt Avila den Körper des heiligen Vincent, der Bruder von Sabina und Christeta. In demselben Jahr kam der genannte König an einem Samstag an diesen Ort vom Krieg zurück. Am Dienstag, den 27. Dezember 1065 verschied er. Die Königin Sancha, die ihr Leben dem Herrn widmete, vollendete das Werk.“ Übersetzung nach [Viñayo González 1995](#), S. 45.

<sup>134</sup> Zur Frühdatierung von San Isidoro in León vgl. [Seehausen 2009a](#); [ders. 2009b](#); [Bredekamp/ Seehausen 2005](#); [Trinks 2012](#), S. 10. Fernández Gonzalez glaubt, dass der Bau des Pantheons unter Ferdinand I. begonnen, die Vollendung jedoch erst unter der Infantin Urraca stattgefunden habe, vgl. [Fernández González 2009](#), S. 51. John W. Williams und Therese Martin setzen den Baubeginn der Königskirche allgemein in die Regierungszeit der Infantin Urraca, vgl. [Williams 1973](#); [ders. im Ausst. Kat. New York 1993](#), S. 170; [ders. 2011](#); [Martin 2006](#). Eine vergleichende Gegenüberstellung des Forschungsstandes in: [García Martínez 2004](#).

Für den Ausbau ließ Ferdinand die um 1022 von Alfons V. aus Lehm und Ziegeln errichtete Kirche des hl. Johannes des Täufers und des hl. Pelagius abreißen und auf deren Grundmauern einen soliden basikalen Steinbau errichten. Mit einer Ausdehnung von 16 m Länge und 7 m Breite orientierte sich der Neubau an den Proportionen asturischer Kirchen, wie sie beispielsweise in San Salvador de Valdediós zu finden sind.<sup>135</sup>

Im Folgenden soll die zur Kirchweihe von Ferdinand I. und seiner Frau Doña Sancha gestiftete Schatzkunst untersucht werden, um mögliche Einflüsse der ottonischen und fröhsalischen Kunst sowie deren Bedeutung für das Leoneser Königreich herauszustellen.

Über den Umfang der von dem Königspaar gestifteten Objekte gibt die am 22. Dezember 1063 ausgestellte Urkunde Auskunft ([Anhang 1](#)). Neben diversen Ländereien, Ortschaften, Klöstern, Geld und Privilegien erwähnt sie kostbare liturgische Geräte: ein aus purem Gold gefertigtes Antependium, das mit Smaragden, Saphiren und weiteren prächtigen Steinen geschmückt ist, drei weitere ganz ähnlich gestaltete Silberantependien, drei Goldkronen, von denen die erste mit sechs Alpha-Symbolen versehen ist, die zweite Pendilien zur Zierde trägt und die dritte die wahre Königskrone Ferdinands I. bildet, eine vergoldete Kristallschale, ein goldenes Gemmenkreuz, ein weiteres Elfenbeinkreuz, das in ähnlicher Weise den Erlösten zeigt, zwei goldene sowie weitere in Silber gefertigte Weihrauchgefäße, ein in Gold gefertigter Kelch samt Patene, Stolen, die mit Goldarbeiten verziert sind, ein mit Gold geschmücktes Elfenbeinkästchen und zwei weitere Elfenbeinkästen, die mit Silber verarbeitet sind, wobei der eine davon drei zusätzliche elfenbeinerne Behälter, die gleichfalls mit Silber ornamentiert sind, in sich trägt.<sup>136</sup>

Von den hier genannten Objekten haben sich bis heute ein Elfenbeinkästchen mit den Darstellungen der acht Seligpreisungen und ein Elfenbeinkruzifix erhalten, die beide 1871 in das neu eröffnete Museo Arqueológico Nacional nach Madrid gebracht wurden.<sup>137</sup> In der Schatzkammer von San Isidoro in León, die heute museal auf der

---

<sup>135</sup> Das Mittelschiff der ferdinandschen Kirche besaß eine Breite von 3 m und die flankierenden Seitenschiffe von jeweils 2 m. Vgl. [Viñayo González 1995](#), S. 7.

<sup>136</sup> Die Schenkungsurkunde ist vollständig wiedergegeben in: [Martín López 1995](#), Dokument Nr. 6.

<sup>137</sup> Ein Achatkästchen sowie ein silbernes mit Niello verziertes ovales Behältnis, die beide in das 11. Jahrhundert datiert werden und aus San Isidoro nach Madrid gelangten, können nicht mit

einstigen Königsempore eingerichtet ist, verblieben der mit Elfenbeintafeln verzierte Schrein des hl. Pelagius und der silberne Reliquienschrein des hl. Isidor. Alle weiteren vom Königspaar gestifteten liturgischen Geräte fielen vor allem den Plünderungen Alfons *el Batallador* (1073–1134) und der napoleonischen Truppen zum Opfer.

## Reliquienschrein des hl. Johannes und des hl. Pelagius

Die 1063 unter Ferdinand I. und seiner Ehefrau Doña Sancha ausgestellte Schenkungsurkunde nennt unter anderem sechs kostbar gearbeitete Kästen: ein mit Gold und zwei mit Silber verzierte Elfenbeinschreine sowie drei weitere Kästen, die sich in einem der silbernen Schreine befinden und in ähnlicher Weise gefertigt sind.<sup>138</sup> Wie die folgenden Ausführungen zeigen werden, inkludiert diese Auflistung jedoch nicht den hier zu besprechenden Pelagiusschrein ([Bild 9](#)).<sup>139</sup> Zusätzlich erschwert wird die sichere Identifizierung des Schreins dadurch, dass von dem ursprünglichen Reliquiar lediglich der pyramidenstumpfförmige Holzkern und die ihn schmückenden Elfenbeintafeln erhalten sind. Von der einstigen Gold- und Silberverkleidung zeugen heute lediglich das fragmentarisch erhaltene Schließsystem wie auch kleine über den Holzkasten verteilte Goldnägelnchen.

Ausführliche Informationen zum Schrein liefert Ambrosio de Morales in seinem 1572 im Auftrag von König Philipp II. verfassten Reisebericht.<sup>140</sup> Im Zusammenhang mit seinem Besuch in San Isidoro in León erwähnt er einen Elfenbeinschrein, der so

---

Bestimmtheit dem Königspaar zugeschrieben werden. Zu den beiden Kästchen vgl. [Franco Mata 1988](#), S. 27–59.

<sup>138</sup> „*capsam eburneam operatam cum auro et alias duas eburneas argento laboratas: in una ex eis sedent intus tres alie capselle in eodem opere facte et dictas culpertiles eburneos*“, [Martín López 1995](#), Dokument 6. Vgl. [Anhang 1](#).

<sup>139</sup> Fernández González geht hingegen davon aus, dass es sich bei dem in der Weiheurkunde genannten großen Goldschrein um den Pelagiusschrein handelt, vgl. [Fernández González 2009](#), S. 54.

<sup>140</sup> Die Aufzeichnungen erfassen Reliquien, königliche Gräber sowie Handschriften der Kathedralen und Klöster von León, Galicien und Asturien. In den folgenden Jahrhunderten wurde der Reisebericht mehrfach neu aufgelegt. Im Weiteren wird die Publikation von 1765 verwendet, welche 1977 neu aufgelegt wurde. Ambrosio de Morales: *Viage de Ambrosio de Morales por orden del Rey D. Phelipe II a los reynos de Leon y Galicia y principado de Asturias para reconocer las reliquias de santos, sepulcros reales y libros manuscritos de las cathedrales y monasterios*, Madrid 1765 (1977).

überreichlich mit Gold beschlagen ist, dass er mehr Metall als Knochen zeigt.<sup>141</sup> Dabei sei der Kasten etwas länger als eine halbe Vara und zusammen mit dem Deckel noch höher gearbeitet.<sup>142</sup> Um den oberen Bereich des Kastens verlief Morales zufolge eine in Gold eingelassene Inschrift, die Auskunft über die aufbewahrten Reliquien und den Auftraggeber gab: „*Arcula Sanctorum micat haec sub honore duorum Baptistae Sancti Joannis, sive Pelagii. Ceu Rex Fernandus Reginaque Santia fieri jussit. Era millena septena seu nonagena.*“<sup>143</sup> Demzufolge bestellten bereits vier Jahre vor der Erstellung der Schenkungsurkunde, das heißt nach spanischer Zeitrechnung im Jahr 1059, Ferdinand I. und Doña Sancha einen prachtvollen Schrein, der die sterblichen Überreste des hl. Johannes der Täufer und des hl. Pelagius aufnahm.<sup>144</sup> Die Reliquie des hl. Pelagius gelangte bereits unter Alfons V. nach León, wohingegen die als Reliquie verehrte Kieferpartie Johannes des Täufers erst während der Regierungszeit Ferdinands I. die Königshauptstadt erreicht haben dürfte. Eine gemeinsame Erwähnung der beiden Reliquien erfolgt erstmalig in einer Schenkungsurkunde aus dem Jahr 1043.<sup>145</sup> Doch erst fünfzehn Jahre später, das heißt nach ihrer finanziellen Konsolidierung, bestellten Ferdinand I. und Doña Sancha den kostbaren Gold- und Elfenbeinschrein.<sup>146</sup>

Die ursprüngliche Auskleidung mit arabischer Seide, die gleichfalls aus der Mitte des 11. Jahrhunderts stammt, hat sich im Innenraum des Kastens erhalten. Die Farbgebung des Stoffes, die aus einem breiten Streifen leuchtenden Rots besteht sowie grüne, gelbe, weiße und schwarze Ornamente und Schriftzeichen aufweist, verrät

---

<sup>141</sup> „una arca de marfil con tanta guarnicion de oro, que tiene mas de metal que de hueso, y será de mas que media vara en largo, y algo mas en alto con la tumba.“ [Morales 1765](#), S. 47.

<sup>142</sup> Eine kastilische Vara beträgt ca. 0,835 cm. Der Schrein dürfte demnach über 50 cm hoch gewesen sein.

<sup>143</sup> [Morales 1765](#), S. 47.

<sup>144</sup> Eine entsprechende Urkunde zur Translation der Heiligen oder Schenkung der Reliquien ist aus dem Jahr 1059 nicht überliefert.

<sup>145</sup> Schenkungsurkunde der Doña Fonsina vom 22. Dezember 1043: *Sancti Iohannis Bapteste et Sancti Pelagii martiris et nomina sanctorum cuius relique rocondite sunt in arcisterium qui est fundatum in ciuitate et sedis legionense / intus muri ubi domini mei sunt tumulati.* [Martín López 1995](#), Dokument 3. Vgl. auch [Pérez Llamazares 1925](#), S. 17–30.

<sup>146</sup> 1065 wurden die Reliquien erneut transladiert und der prachtvolle Schrein für die sterblichen Überreste des hl. Vinzenz verwendet. Seither wird der sogenannte Pelagiusschrein auch als Reliquiar des hl. Vinzenz oder vereinfacht als „Schrein mit Elfenbeintafeln“ bezeichnet. Insbesondere die spanische Literatur verwendet häufig die Bezeichnung „Arca de los marfiles“, unter anderem in: [Martín González 1988](#), S. 186 f.

ebenso wie das Gewebe und die symmetrisch angeordneten Tiermotive eine Herstellung in einem der spanischen Taifa-Reiche. Von der kufischen Inschrift, die sich in langen Bahnen über den Stoff zieht, ist lediglich das Wort „Königsherrschaft“ lesbar.<sup>147</sup> Dass ein arabisches Tuch zur Ausschmückung christlicher Reliquien verwendet wurde, hängt vor allem mit dessen künstlerischer Wertschätzung zusammen, denn nur das Wertvollste durfte die kostbaren Reliquien berühren.

An den Kastenaußenseiten haben sich die insgesamt 25 Elfenbeintafeln in unveränderter Anbringung bewahrt. Dabei verteilen sich um den Holzkasten zwölf gleich große und längsrechteckig angeordnete Elfenbeinplatten, die jeweils innerhalb einer Arkade einen mit Mantel und Tunika bekleideten Apostel zeigen. Die alternierend aus traditionellen Hufeisen- und Rundbögen geformten Arkaden stehen hierbei in einem ausgeglichenen Verhältnis zu den fein ausgearbeiteten Kapitellen und Basen der Säulen. Teilweise spiralförmig drehen sich die Säulenschäfte nach oben und strecken damit einerseits den gesamten Raum, während sie andererseits zur Prolongation der schlanken Apostelfiguren beitragen. Die stets mit langem Bart verbildlichten Apostel sind aufgrund ihres gleichförmigen Aussehens und der fehlenden Inschriften kaum identifizierbar. Lediglich die beiden Kirchenväter Petrus und Paulus sind anhand ihrer Attribute, Schlüssel und hohe Stirn, im Zentrum der Vorderseite bestimmbar ([Bild 10](#)).

Das Motiv der in Arkaden eingestellten Figuren bildet auf der Iberischen Halbinsel keine Neuheit. So zeigt das von dem aragonesischen König Alfons III. (866–910) und seiner Frau Jimena gestiftete Reliquiar, das um 900 für die Kathedrale von Astorga als silberne Treibarbeit gefertigt wurde, von Arkaden eingerahmte Engel. Im Gegensatz zum Pelagiusschrein wirken die dargestellten Figuren jedoch in sich gestaucht und in den vorgegebenen Rahmen hineingezwängt. Aufgrund der schematisierten Gewänder lässt sich die Anatomie ihrer Körper, die entweder frontal ausgerichtet oder scharf ins Profil gedreht sind, lediglich erraten. In einem deutlichen Kontrast dazu stehen die Apostel des Pelagiusschreins, die über ihre kontrapostische Bewegung wie auch den zum Redegestus erhobenen Händen in Kommunikation miteinander treten. Die fließenden Stoffe ihrer Gewänder folgen dabei über Faltenwurf und Spannung ihren Körperbewegungen.

Die Vorläufer der separat in den Arkaden aufgenommenen, ponderierten Figuren liegen in der römischen Sarkophagkunst. Wie Stefan Trinks in seiner

---

<sup>147</sup> Vgl. [Williams/Walker 1993b](#), S. 238.



Dissertation aufzeigt, ist die antike Plastik über Jahrhunderte auf der Iberischen Halbinsel präsent geblieben und verschmolz dabei mit lokalen Traditionen zu neuem Formengut.<sup>148</sup> Der Hintergrund für die Rezeption der Antike liegt, so Trinks, in der Renaissance imperialer Herrschaftspräsentationen. Schon Marcel Durliat erkannte in der Visualisierung des menschlichen Körpers, wie sie seit der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts in León in Erscheinung trat, antike Vorbilder. Doch war für den französischen Kunsthistoriker die Aufnahmen der Antike, die er ebenso in Frankreich entdeckte, der Beweis dafür, dass die spanischen Skulptur von der Kunst des Languedoc abgeleitet wurde. Dass aber das römische Erbe in den spanischen Provinzen auch unabhängig von Frankreich weiterlebte, wurde von Durliat ignoriert.<sup>149</sup>

Wie die folgenden Untersuchungen zeigen werden, lehnen sich die auf dem Pelagiusschrein dargestellten Apostel jedoch weniger an ihre provinzialrömische Vorbildern an, als vielmehr an die ottonischen-frühsalische Kunst, die wiederum selbst eine Renaissance der Antike bildet. Insbesondere die zurückhaltende, kontemplative Charakterisierung der kontrapostisch aufgereihten Figuren, findet sich am Ende des 10. Jahrhunderts und während der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts vermehrt im Hl. Römischen Reich wieder. Die antiken Bildtraditionen haben sich in den einstigen germanischen Provinzen über die karolingische *Renovatio* und den byzantinischen Import zu einer neuen Formensprache zusammengesetzt. Exemplarisch können hierzu die in der Berliner Skulpturensammlung ausgestellten Elfenbeintafeln „Moses empfängt die Gesetzestafeln“ und „Der ungläubige Thomas“ sowie die vermutlich ebenfalls von dem sogenannten Echternacher Meister gefertigte Tafel des hl. Paulus, die sich heute im Musée de Cluny befindet, genannt werden ([Bild 13](#)).<sup>150</sup> Die auf den Tafeln dargestellte und aus der Antike bekannte Ponderation der Figuren setzte sich erst zur Mitte des 11. Jahrhunderts durch. Eines der bekanntesten Werke bildet hierzu der um 1045 gefertigte Gertrudentragaltar ([Bild 14](#)), der vermutlich in einer Braunschweiger

---

<sup>148</sup> Vgl. [Trinks 2012](#). Zur Wirkung provinzialrömischer Kunst auf die mittelalterliche Plastik Nordspaniens vgl. auch [Bredenkamp 1991](#); [ders. 1994](#); [Trinks 2008](#).

<sup>149</sup> Vgl. [Durliat 1990](#), S. 13.

<sup>150</sup> „Moses empfängt die Gesetzestafeln“ und „Der ungläubige Thomas“, Skulpturensammlung der SMB, Berlin, Inv. Nr. 8505 und 8506; Elfenbeinplatte mit hl. Paulus, Musée de Cluny, Paris, Inv. Nr. Cl. 1505. Vgl. dazu [Gaborit-Chopin 1978](#), S. 98. Wilhelm Vöge fasste die Werke einer in Echternach oder Trier ansässigen Werkstatt erstmalig unter dem Namen „der deutsche Schnitzer“ zusammen, vgl. [Vöge 1899](#).



Werkstatt entstand.<sup>151</sup> Gertrud, die gemeinsam mit ihrem Ehemann Liudolf die Kollegiatkirche St. Blasius in Braunschweig gründete, stiftete nach dem Tod ihres Gatten (1038) den Tragaltar als Votivgabe an die Kirche. Anregungen könnte sie hierbei von ihrer Schwiegermutter Gisela von Schwaben erhalten haben. Diese war in dritter Ehe mit Kaiser Konrad II. († 1039) verheiratet und war die Mutter Kaiser Heinrichs III. († 1056). Sie war auch die Großnichte von Egbert von Trier, der wiederum in ottonischer Zeit im Kloster St. Maximin eine bedeutende Goldschmiedewerkstatt führte sowie eines der produktivsten Skriptorien, zu dem u. a. der Meister des Registrum Gregorii zählte (vgl. Bild 61).

Der Gertrudentragaltar zeigt gleich dem Leoneser Schrein die Apostel in Arkaden eingestellt und mit erhobenen Händen. Eine Hand ist stets mit der Innenfläche zum Betrachter gedreht ist, während die zweite Hand ein Buch oder eine Schriftrolle trägt. Dieselben Handhaltungen finden sich auf den Walrosszahnreliefs des Quedlinburger Tragaltars und den Elfenbeinplatten des Darmstädter Tragaltars, die beide während der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts am Niederrhein gefertigt wurden.<sup>152</sup> Zusätzlich zu den Gestiken weisen aber auch die auf dem Pelagiusschrein aufgenommenen Faltenwürfe eine stilistische Verwandtschaft mit den ottonisch-frühsalischen Werken auf. So sind die langgezogenen parallelen Linien, die jegliche Überschneidung vermeiden, wie auch die großflächig gespannten Stoffbahnen charakteristisch für die im 11. Jahrhundert im Hl. Römischen Reich geschaffenen Plastiken. Exemplarisch wären hier die Kreuzabnahme aus Merzig bei Trier zu nennen (um 1050, Bild 92), die sich heute in der Berliner Skulpturensammlung befindet, sowie die Thronende Muttergottes aus dem Liebieghaus, die um 1050 am Mittelrhein geschnitzt wurde.

Den überzeugendsten Beweis dafür, dass der Pelagiusschrein ottonisch-frühsalische Darstellungsweisen aufnimmt, liefert der Schlüssel, den Petrus als Attribut mit sich führt. Entgegen der Überlieferung, derzufolge Petrus zwei Schlüssel, nämlich einen goldenen und einen silbernen erhält, führt der Apostel drei Schlüssel mit sich. Der

---

<sup>151</sup> Vertiefende Ausführungen zum Gertrudentragaltar und der Braunschweiger Werkstatt werden in den Beschreibungen zum Isidorschrein vorgenommen.

<sup>152</sup> Sogenannter Reliquienkasten Heinrichs I., Schatzkammer der Stiftskirche, Quedlinburg. Während die Elfenbeinreliefs mit den Christusszenen im 10. Jahrhundert gefertigt wurden, stammen die Walrossplatten aus der Mitte des 11. Jahrhunderts, vgl. [Kötzsche 1993](#), S. 68–71. Tragaltar Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, Inv. Nr. Kg 54:223.

Grund für diese ungewöhnliche Ikonographie liegt in den Schlüsselbärten, die aus den Buchstaben *PE* / *TR* / *S* geformt sind. Der für das Wort „Petrus“ fehlende Buchstabe *V* ergibt sich aus dem Hohlraum zwischen dem Buchstaben *R* und dem dritten Schlüsselkörper. In der hispanischen Bildproduktion existieren bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts keine Vorläufer, die ein derartiges Motiv aufnehmen. Allein die aus demselben Künstlerumkreis geschaffene *Traditio Legis*-Tafel ([Bild 60](#)), die sich heute im Louvre befindet sowie die später gefertigte *Arca Santa* in Oviedo zeigen in vergleichbarer Weise die Initialen des hl. Petrus.<sup>153</sup> Jacques Bousquet zufolge ist der mit Buchstaben versehene Schlüsselbart bereits seit dem 5. Jahrhundert in San Giovanni in Fonte in Neapel nachweisbar.<sup>154</sup> Von der Mitte des 11. bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts findet sich das Motiv schließlich in ganz Europa. Als Antrieb der mittelalterlichen Darstellungen dienten, so Bousquet, jedoch weniger die frühchristlichen Werke als vielmehr die ottonisch-frühsalischen Buchmalereien und Elfenbeinarbeiten. Zu den frühesten Beispielen wären hierbei der um 969 gefertigte Gero-Codex,<sup>155</sup> in dem Petrus zwei Schlüssel mit den Initialen *R* und *X* trägt, sowie das Evangeliar Ottos III. (um 1000),<sup>156</sup> das Perikopenbuch Heinrichs II. (zwischen 1007 und 1012, Bild 2)<sup>157</sup> und das Bremer Evangelistar Heinrichs III. (zwischen 1039 und 1043)<sup>158</sup> zu nennen. In der Elfenbeinkunst tritt das Motiv auf den von Otto I. für den Magdeburger Dom gestifteten Tafeln auf, während in der Goldschmiedekunst der bereits erwähnte Gertrudentragaltar einen vergleichbaren Schlüssel darstellt.<sup>159</sup> Aufgrund der Tatsache, dass das Motiv des aus Buchstaben geformten Petrusschlüssels bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts vor allem an Rhein, Maas und in Sachsen auftaucht, wirft Bousquet zu Recht die Frage auf, ob nicht der ottonisch-frühsalischen Kunst eine größere Bedeutung für die Entwicklung der romanischen Skulptur des Languedoc zugeschrieben werden muss, als bisher angenommen.<sup>160</sup> Dieselben Überlegungen müssen nun auch für die nordspanischen Werke des 11. Jahrhunderts angestellt werden, insbesondere deshalb,

---

<sup>153</sup> Zur *Traditio Legis*-Tafel vgl. Kapitel I.3 „Verwandte Elfenbeinschnitzereien.“

<sup>154</sup> Vgl. [Bousquet 1981](#), S. 29–48.

<sup>155</sup> Gero-Codex, Hessische Landesmuseum, Darmstadt, Inv. Nr. Hs 1948, fol. 6v.

<sup>156</sup> Evangeliar Ottos III., Bayerische Staatsbibliothek, München, Clm 4453.

<sup>157</sup> Perikopenbuch Heinrichs II., Bayerische Staatsbibliothek, München, Clm 4452.

<sup>158</sup> Evangelistar Heinrichs III., Universitätsbibliothek Bremen, Ms. b. 21.

<sup>159</sup> *Maiestas-Domini* mit Otto I., The Metropolitan Museum of Art, New York, Inv. Nr. 41.100.157.

<sup>160</sup> Vgl. [Bousquet 1981](#), S. 47.

da bisher ihre Verwandtschaft vorwiegend mit der südfranzösischen Buchmalerei und Plastik anerkannt wurde.

Eine weitere Verbindung zur salischen Kunst stellen die in den Zwickeln des pyramidenstumpfförmigen Deckels aufgenommenen Paradiesströme dar ([Bild 12](#)). Als halbnackte Jünglinge strecken sie sich jeweils an einem Felsen aus, während sie aus den mitgeführten Amphoren das Wasser scheinbar endlos herausfließen lassen. Die aus der Antike entlehnte Ikonographie der Flussgötter hält seit dem vierten Jahrhundert Einzug in die christliche Kunst. Besonders häufig tauchen die Flussgötter in der karolingischen Elfenbeinschnitzerei auf, doch handelt es sich hierbei stets um die Darstellung eines Flussgottes, der zumeist in Verbindung mit Terra präsentiert wird. Das Motiv der vier lasziv ausgestreckten personifizierten Paradiesflüsse, die in Verbindung mit den Evangelisten gezeigt werden, taucht hingegen auffallend häufig in der salischen Kunst auf. So zeigt eine mittelhochdeutsche Bronzesitula, die zu Beginn des 12. Jahrhunderts für den Dom von Speyer gefertigt wurde, die sitzenden Jünglinge, wie sie gleich den Elfenbeinfiguren des Pelagiusschreins, dem Betrachter ihre nackten Oberkörper entgegendrehen, während sie aus den mitgeführten Amphoren das Wasser in breiten Strömen herausfließen lassen ([Bild 15](#)). Die typologische Beziehung zu den anthropomorph gestalteten Evangelisten, welche zwischen den Flussgöttern angeordnet sind, wird durch eine Inschrift auf dem oberen Kesselrand erklärt: „Die Evangelisten, die die vierfache Welt mit ihrer Lehre erfüllen, werden sinnbildlich bezeichnet durch ebenso viele Flüsse, die sich durch die Welt ergießen.“<sup>161</sup> Ein weiteres Beispiel findet sich auf einem bronzenen Kreuzfuß, der in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts in Niedersachsen gefertigt wurde ([Bild 16](#)).<sup>162</sup> Über vier Löwentatzen wölbt sich ein Oktogon, in dessen paradiesischer Vegetation vier Krüge liegen, aus denen das Wasser durch kleine Kanäle unter den vier schreibenden Evangelisten entlangfließt. Im Zentrum des Oktogons stemmen zwei Engel, deren Manipel die Aufschrift SERAPHIM und CHERVBIM tragen, eine Triumphsäule empor. Neben den Metallarbeiten lassen sich auch in der salischen Buchmalerei Beispiele für die Verbindung von Paradiesflüssen und Evangelistensymbolen finden. So zeigt der um

---

<sup>161</sup> BIS BINOS QVADRV[M] COMPLENTES DOGMATE MVNDV[M] DESIGNANT TOTIDE[M] DIFFVSA FLVENTA P[ER] ORBE[M], Übersetzung nach [Kaufmann 2011](#), S. 116 f.

<sup>162</sup> Fuß eines Kreuzes aus dem St. Michaelskloster in Lüneburg, Museum August Kestner, Hannover, Inv. Nr. W.M. XXI a,8.

1025 gefertigte Uta-Codex die auf Goldgrund gemalten und nach antiken Vorbildern gestalteten Flussgötter gemeinsam mit den vier Evangelisten.<sup>163</sup>

Zusätzlich zur offensichtlichen Rezeption ottonisch-frühsalischer Stilistiken nimmt der Pelagiusschrein gleichwohl hispanische Merkmale auf. Denn während die im Hl. Römischen Reich produzierten Schreine stets rechteckig gestaltet und flach oder mit einem Walmdach abgedeckt sind,<sup>164</sup> erhalten die altspanischen Kästen zumeist einen pyramidenstumpfförmigen Deckel ([Bild 11](#)). Marie-Madeleine Gauthier bezeichnet die spanischen Reliquiare deshalb auch als „Miniaturesarkophage“, welche die antiken Sarkophage christlicher Märtyrer imitieren.<sup>165</sup> Auf einen Holzkern wurde bei den altspanischen Elfenbeinkästen bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts verzichtet, was dazu führt, dass alle bis dato produzierten Schreine kleiner ausfallen als der Pelagiusschrein.<sup>166</sup> Eine weitere altspanische Traditionen bildet das auf dem Deckel dargestellte *Agnus Dei*, das stets von den vier apokalyptischen Wesen begleitet wird.<sup>167</sup> Das mit einem Stabkreuz ausgestattete Gotteslamm, das als Symbol der Erlösung gilt, ist an höchster Stelle positioniert. Die ihn umgebenden vier anthropomorph gestalteten Evangelisten sowie die auf den Deckelschmalseiten des Pelagiusschreins dargestellten himmlischen Wächter Seraph und Cherub, die sich vom übrigen Engelsstaat durch ihre Huffüße und die aufgeschlagenen Flügel unterscheiden, identifizieren das Reliquiar als Himmlisches Jerusalem. Zugleich betonen sie den eschatologischen Charakter des Schreins und verweisen damit auf die Wiederkehr Christi und die erhoffte Seelenrettung der Stifter, bestand doch bis zum 12. Jahrhundert der Glaube, dass die menschliche Seele bis zum Tag des Jüngsten Gerichts in einem Wartezustand verharre.<sup>168</sup> Die optische Umsetzung des Himmlischen Jerusalems als Schrein ist der Beschreibung der Offenbarung entnommen. So heißt es bei Johannes: „Die Mauer der Stadt hat zwölf Grundsteine; auf

---

<sup>163</sup> Uta-Codex, Bayerische Staatsbibliothek, München, Clm. 13601, fol. 5v, 41v, 59v, 89v. Vgl. dazu [Cohen 2000](#).

<sup>164</sup> Architektonische Schreinformen, bei denen die Deckel als Dachbegrünungen gestaltet sind, setzen sich vor allem erst im 12. Jahrhundert durch.

<sup>165</sup> Marie-Madeleine Gauthier zitiert in [Shalem 1998](#), S. 87.

<sup>166</sup> Die einzige Ausnahme bildet der Schmuckkasten aus Palencia, der heute im Museo Arqueológico Nacional in Madrid aufbewahrt wird, Inv. Nr. 7.371. Vgl. [Kühnel 1971](#), S. 2–4 und Nr. VIII–XLIII.

<sup>167</sup> Das *Agnus Dei* zielt gemeinsam mit den Evangelistensymbolen auch den Deckel des bereits erwähnten Reliquierschreins König Alfons III. in Astorga. Vgl. [Fernández González 2009](#), S. 56; [Noack-Haley 1993a](#), S. 142 f.

<sup>168</sup> Vgl. [Angenendt 1984](#), S. 81–85.

ihnen stehen die zwölf Namen der zwölf Apostel des Lammes [...] Die Stadt war viereckig angelegt [...] aus reinem Gold“ und aus dieser Stadt entspringt „ein Strom, das Wasser des Lebens, klar wie Kristall; er geht vom Thron Gottes und des Lammes aus.“<sup>169</sup> Auf dem Pelagiusschrein sind die Apostel in rundbogige Tore eingestellt, die zusätzlich von Goldblechen, welche die himmlische Stadtmauer suggerierten, umfasst waren. Heute zeugen allein die Ritzungen auf dem Holzkern von der Anordnung der ursprünglichen Goldverkleidung (Bilder 13 und 14).<sup>170</sup> Ob der Schrein tatsächlich mit Edelsteinen besetzt war, wie Juan José Martín González und Etelvina Fernández González vermuten, kann nicht mit Sicherheit festgestellt werden.<sup>171</sup> In der Schenkungsurkunde Ferdinands I. und in den Reiseberichten des Ambrosio de Morales finden sich keine Hinweise für eine derartige Verzierung.<sup>172</sup> Obwohl die Steine womöglich nie vorhanden waren, wird die Präzision deutlich, mit der der Künstler die hierarchische Anordnung des Himmelsstaates verbildlicht. So finden sich neben Seraph und Cherub auf den Schmalseiten weiterhin der hl. Michael als Drachentöter und ein weiterer unbestimmbarer Erzengel, die gemeinsam die Längsseiten des Deckels bewachen. José Ferrandis erkennt in der rechten Hand des Engels einen Fisch, aufgrund dessen er den Erzengel als Gabriel identifiziert. Goldschmidt glaubt, dass der Engel eine Zorneschale in der Hand hält, die er über die Erde ausgießt und ordnet die Figur als Raphael ein. Tatsächlich lässt sich heute, aufgrund des Erhaltungszustandes keine klare Aussage über die Attribute treffen.<sup>173</sup> In ihrer stilistischen Ausarbeitung wirken die Körper der auf dem Deckel dargestellten Engel gedrungen und die Stoffe ihrer Bekleidung schwerer und weniger ausdifferenziert als bei den Apostelfiguren. Es ist daher anzunehmen, dass die kleineren Elfenbeintäfelchen des Deckels von einer anderen Künstlerhand geschnitten wurden als die Elfenbeinplatten mit den Apostelfiguren.

---

<sup>169</sup> Off 21,11–22,1.

<sup>170</sup> Die Goldverkleidung ging während der Besetzung durch die napoleonischen Truppen verloren, vgl. [Pérez Llamazares 1925](#), S. 13.

<sup>171</sup> Vgl. [Martín González 1988](#), S. 186; [Fernández González 2009](#), S. 55.

<sup>172</sup> Dagegen wird in der Schenkungsurkunde explizit die Ausschmückung des Goldantependiums mit Edelsteinen erwähnt: „*ex auro puro opere digno cum lapidibus smaragdus saphiris et omni genere preciosis et olovitreis*“, vgl. [Anhang 1](#).

<sup>173</sup> Vgl. [Ferrandis 1928](#), S. 150; [Goldschmidt 1926](#), Bd. 4, Nr. 81.

Zusammenfassend ist der Pelagiusschrein als eine Hybridarbeit einzuordnen, bei der hispanische Traditionen mit den aus dem Hl. Römischen Reich importierten Stilmitteln zusammenfließen. Auf lokale Vorbilder geht die Ausformung des pyramidenstumpfförmigen Schreins wie auch der eschatologische Charakter zurück, wohingegen die Umsetzung in einen großformatigen und mit Hilfe eines Holzkerns aufgebauten Kastens eine Technik verrät, die im Kaiserreich gebräuchlich war. Als innovativer Import ist vor allem die Körperhaltung der in Arkaden eingestellten schlanken Apostel, die durch Gesten und Ponderieren miteinander kommunizieren, hervorzuheben. Dass diese nicht allein von antiken Vorbildern, wie den in Spanien existierenden provinzialrömischen Steinsarkophagen stammen, davon zeugt deren stilistische Umsetzung, welche die Merkmale des unter den Ottonen und Salern umgewandelten antiken Formenguts verrät. Doch den wohl prägnantesten Beweis für eine Beziehung zwischen den beiden Kulturlandschaften liefert die Darstellung des aus Initialen geformten Petrusschlüssels.

### **Elfenbeinkruzifix König Ferdinands I. und der Doña Sancha**

Ferdinand I. und Doña Sancha schenkten der Kirche von San Isidoro in León zwei Kreuze: „*et crucem auream cum lapidibus conpertam olovitream et aliam eburneam in similitudinem nostri redemptoris crucifixi*“ (und ein goldenes mit Edelsteinen und Emaille besetztes Goldkreuz sowie eines aus Elfenbein, das in ähnlicher Weise den Erlösten [zeigt]). Das mit Emaille besetzte Goldkreuz gilt heute als verschollen,<sup>174</sup> wohingegen das aus Elfenbein geschnitzte Kreuz, welches das Abbild des Erlösers trägt, im Museo Arqueológico in Madrid ausgestellt ist ([Bild 18](#)).<sup>175</sup> Aufgrund der am unteren Kreuzstamm aufgenommenen Inschrift FREDINANDVS REX / SANCIA REGINA kann das für den Hauptaltar bestimmte Kreuz zweifellos dem Stifterpaar zugeschrieben werden.

Der 30,7 cm große und separat zum Kreuz gefertigte Kruzifixus, der ebenfalls aus Elfenbein geschnitzt ist, nimmt circa ein Drittel der Gesamthöhe ein. Die ausgehöhlte Rückseite der Figur diente vermutlich zur Aufnahme von Reliquien.<sup>176</sup>

---

<sup>174</sup> Das Goldkreuz wird in dem Kapitel I.3 „Verschollene Objekte“ besprochen.

<sup>175</sup> Nicht mehr erhalten sind die rechte obere Ecke des Kreuzstammes, die rechte Hand Christi sowie das rückseitig eingelegte Mittelstück des Kreuzbalkens.

<sup>176</sup> Abbildungen zur Rückseite der Christusfigur finden sich bei [Franco Mata 1991](#), S. 48.

Besonders auffällig sind an der Figur die weit aufgerissenen Augen, über die sich schwere und betont ungleich geformte Lider legen, welche die menschliche Seite des Gottessohnes hervorheben, wohingegen die kugeligen Augäpfel, in denen Saphire eingelegt sind,<sup>177</sup> auf eine göttliche Abstammung verweisen.<sup>178</sup> Im Hohelied heißt es dazu: „Sein Leib ist wie eine Platte aus Elfenbein, mit Saphiren bedeckt, seine Schenkel sind Marmorsäulen, auf Sockeln von Feingold.“<sup>179</sup> Als ob der Künstler den Vers vor Augen hatte, gestaltet er die Beine Christi wie zwei schlanke Säulen, während das Suppedaneum einst mit Gold verziert war.<sup>180</sup>

Die Vorderseite des Kreuzes präsentiert noch zwei weitere Darstellungen Christi, in denen die Auferstehung und das Weltgericht thematisiert werden. Die Erhebung wird am oberen Kreuzstamm auf einem separat geschnitzten Elfenbeintäfelchen dargestellt, auf dem der mit Kreuzstab und Nimbus ausgestattete Christus die schlanken Ziegelreihen des Himmelsdaches durchbricht ([Bild 20](#)). Eskortiert wird er dabei von zwei niederkehrenden Engeln. Aufgrund eines Bruchs ist heute lediglich die Hand des rechten Engels erkennbar. In einer dritten Präsentation, die sich in der linken Rahmenleiste in Höhe des Lendentuchs befindet, kehrt Christus als Weltenrichter zurück, um über ein nacktes Menschenpaar zu urteilen ([Bild 19](#)). Aufgrund der fehlenden Attribute könnte es sich hierbei sowohl um Adam und Eva als auch um das Leoneser Königspaar handeln, das in fürbittender Haltung dargestellt ist.<sup>181</sup> Letztere Bestimmung wäre allerdings ungewöhnlich, wird doch im 11. Jahrhundert das Königspaar stets über eine Herrschaftssymbolik, wie Krone und Pallium, identifiziert.

Unterhalb des Menschpaares bricht währenddessen das nackte Chaos aus: in- und miteinander verknottete Figuren purzeln kopfüber in die Verdammnis. Dem gesetzlosen Wirrwarr gegenüber steigen auf der rechten Rahmenseite die Erlösten aus geöffneten Sarkophagen, die gleich einer Leiter angeordnet sind, himmelwärts empor. Für den Betrachter offenbart sich in der Darstellung der Seeligen ein für jene Zeit einzigartiges Charakterspiel, das zwischen innerem Zaudern, vorsichtigem Ertasten und

---

<sup>177</sup> Die Restaurierungen von 1966 zeigten, dass es sich bei den Einlagen um Saphire und nicht, wie von einigen Autoren behauptet, um Gagat handelt. Hierzu [Estella Marcos 1984](#), S. 21. Von Gagat spricht unter anderen [Goldschmidt 1926](#), Bd. 4, Nr. 100.

<sup>178</sup> Hrabanus Maurus zufolge zeigt der Saphir den Glanz des Herrn. Vgl. [Hahn 2012](#), S. 42

<sup>179</sup> Hld 5,14-15.

<sup>180</sup> Auf der Rückseite finden sich Reste des einstigen Goldgrundes.

<sup>181</sup> Marlene Park beschreibt das Paar als Adam und Eva, vgl. [Park 1973](#), S. 78.



hoffnungsfrohem Aufwärtstreben wechselt. So stützt die unterste Figur eine Hand auf dem Oberschenkel ab, während sie sich noch zögernd aus dem Kniestand erhebt; die nächste Person umgreift den Sarkophagdeckel, um sich schwungvoll aus dem Grab zu befördern, dabei schaut sie auf jene obere Gestalt, die vorsichtig und auf allen Vieren versucht, den Deckel zu erklimmen; über ihr liegt eine weitere Person, die sich nur gemächlich aufzurichten vermag, immer noch bauchwärts im Grab.

Für die Seligen gilt es noch eine letzte Gefahr zu bewältigen, denn vor den Himmelstoren werden vierbeinige Bestien lauern, welche die Erlösten in den Abgrund zu reißen versuchen. Dieses alles entscheidende Ringen zwischen Bestien, Seligen und Verdammten findet in der Zwischenzone, dem Kreuzquerbalken, statt ([Bild 21](#)). Dabei kauern sich die hilflos den dämonischen Wesen ausgesetzten Verdammten in solch unnatürlicher Abwehrhaltung zusammen, dass sie jegliche menschliche Anatomie negieren. So schlagen sitzende Personen akrobatisch ihre Beine über den Kopf oder bewegen sich aus dem Stand kopfüber gen Boden, wobei ihr Kopf in Richtung Wirbelsäule überdreht. Doch egal wie die Verrenkung stattfindet, einen Schutz gegen die Bestien, welche nach den verbogenen Gliedmaßen schnappen, kann sie nicht gewähren.

Das mit großer Erzählfreude wiedergegebene Weltgerichtsthema, das hier vor allem durch das Schicksal der Seligen und Verdammten bildgewaltig umgesetzt wird, war während der Jahrtausendwende in ganz Europa und Byzanz verbreitet. Im Hl. Römischen Reich war das Endzeitthema zur Herrschaftszeit Kaiser Ottos III. besonders beliebt. So hält auf seinem Krönungsmantel das Thema ebenso Einzug wie in der Handschrift der Bamberger Apokalypse, die auf der Insel Reichenau entstand. Kennzeichnend für die dort gefertigten Manuskripte ist die hierarchische Aufteilung des Weltgerichtes über verschiedene Register. Die höchste Position nimmt der Weltenrichter ein, daran anschließend folgen der Himmelsstaat mit den Posaune blasenden Engeln und die Scheidung der Seligen und Verdammten.

In Spanien erlebte das Thema der Apokalypse in den Illustrationen der Beatus-Codices eine vollkommene selbständige Entwicklung. Die Abfolge der piktoralen Narration lehnt sich dabei streng an den Ablauf der in der Johannes-Offenbarung vorausgesagten Geschehnisse an. Auf dem Leonenser Elfenbeinkreuz spielen die in den Beatus-Handschriften wiedergegebenen Prophezeiungen keine Rolle. Damit dürfen die spanischen Handschriften nicht als direkte motivische Vorlagen angesehen werden.



Gleiches lässt sich aber auch für die ottonische Buchmalerei feststellen, denn ein Posaune blasender Engel ist auf den Elfenbeinarbeiten ebenso wenig erkennbar wie der thronende Weltenherrscher oder die Apostel und Engel des Himmelsstaates. Vielmehr verkörpert das Leoneser Elfenbeinkreuz eine Neuinterpretation, die aus ottonischen und hispanischen Traditionen schöpft. Eindrucksvoll versteht es hierbei der Künstler, die kleinteiligen Abläufe über das gesamte Kreuz zu disponieren. Eine derartige Detailfreude, die das Ineinanderverschlingen von Mensch, Tier und Pflanzen in nervenzerreißender Weise umsetzt – und somit im starken Kontrast zu der stets verhaltenen und in sich gekehrten Darstellung ottonischer Figuren steht – ist vor allem in den arabisch besetzten Gebieten Spaniens verbreitet. Ebenso lässt die Technik der tief geschnitzten, jedoch nicht über zwei Ebenen hinausgehenden Elfenbeinschnitzereien annehmen, dass zumindest ein erfahrener und hochbegabter arabisch geschulter Künstler an dem Leoneser Elfenbeinkreuz mitwirkte. Beeindruckend ist hierbei die Grazilität, mit der der Künstler die Proportionen menschlicher Anatomie, welche ihm weniger vertraut sein dürften, verlebendigt. In keiner Weise ist dabei die Darstellung mit den altspanischen Malereien der Beatus-Codices vergleichbar. Es liegt deshalb die Annahme nahe, dass der lokale Künstler eine neuartige Vorlage rezipiert, die er mit Hilfe seiner Kunstfertigkeit in eine avantgardistische Bildsprache umformt.

### Die Stifterinschrift

Zwar bildet die Aufnahme von Stifterinschriften für die hispanische Schatzkunst keine Neuheit, dennoch soll an dieser Stelle eine grundlegende Untersuchung der sich auf dem unteren Abschluss des Kreuzstammes befindlichen Inschrift FREDINANDVS REX / SANCIA REGINA angestellt werden ([Bild 22](#)).

Bereits seit dem 7. Jahrhundert sind auf der Iberischen Halbinsel Stifterinschriften auf kostbar gefertigten Kreuzen nachweisbar. Auf einem im westgotischen Ort Guarrazar bei Toledo gefundenen Goldkreuz nennt sich beispielsweise der Erzbischof Lucecio als Auftraggeber: IN NOMINE D[OMI]NI IN NOMINI S[AN]C[T]I OFFERET LUCETIUS E[PISCOPUS].<sup>182</sup>

---

<sup>182</sup> Das Kreuz wurde mit sieben weiteren Kreuzen und zehn Kronen in Guarrazar bei Toledo gefunden. [Balmaseda Muncharaz 2008](#), S. 80–81.

In Anlehnung an die westgotischen Traditionen finden sich auch auf den altspanischen Prachtkreuzen Asturiens Widmungsinschriften der jeweiligen Könige. So verkündet auf dem Engelskreuz von Oviedo Alfons II. (791–824) wortreich: „Gnädig verbleibt dieses [Kreuz] zu Ehren Christi, Alfons, der gemeine Diener bringt es dar. Jeder der sich rühmt, mich zu entfernen, außer mein freier Wille lässt dies zu, wird durch einen Gottesblitz getötet. Dieses Werk wurde im Jahr 808 vollendet. Unter diesem Zeichen wird der Gläubige geschützt. Unter diesem Zeichen wird der Feind besiegt“.<sup>183</sup>

Auf dem rund siebzig Jahre später für Santiago de Compostela beauftragten Vortragekreuz wird neben König Alfons III. (866–910) zusätzlich die Königin Jimena genannt: „Zu Ehren des hl. Apostels Jakobus bringt die Familie des Prinzen Alfons gemeinsam mit seiner Ehefrau Königin Jimena dieses dar. Das Werk wurde im Jahr 874 vollendet. Unter diesem Zeichen wird der Gläubige geschützt. Unter diesem Zeichen wird der Feind besiegt.“<sup>184</sup>

In einem zweiten Kreuz, das Alfons III. und Jimena als sogenanntes Siegeskreuz für Oviedo stifteten, wird die Inschrift nur leicht variiert: „Gnädig verbleibt dieses [Kreuz] zu Ehren Christi, das die Familie des Prinzen Alfons und die Königin Jimena Christus darbringen. Jeder, der sich rühmt, unser Geschenk zu entfernen, wird durch einen Gottesblitz getötet. Dieses Werk ist gefertigt und übergeben worden an San Salvador in Oviedo. Unter diesem Zeichen wird der Gläubige geschützt. Unter diesem Zeichen wird der Feind besiegt. Und es wurde gefertigt auf der Burg Gauzón im Jahr

---

<sup>183</sup> SVSCEPTVM PLACIDE MANEAT HOC IN HONORE DI OFFERT ADEFONSVS HVMILIS SERVVS XRI / QVISQVIS AVFERRE PRAESVMSEIT MIHI / FVLGINE DIVINO INTEREAT IPSE / NISI LIBENS VBI VOLVNTAS DEDERIT MEA / HOC OPVS PERFECTVM EST IN ERA DCCCXLVI / HOC SIGNO TVETVR PIVS / HOC SIGNO VINCITVR INIMICVS. Inschrift entnommen aus: [García de Castro Valdés 2008](#), S. 121.

<sup>184</sup> OB HONOREM SANCTI IACOBI APOSTOLI / OFFERVNT FAMVLI DEI ADEFONSVS PRINCEPS CVM CONIUGE SCEMENA REGINA / HOC OPVS PERFECTVM EST IN ERA DCCCCA DVODECIMA / HOC SIGNO TVETVR PIVS / HOC SIGNO VINCITVR INIMICVS. Das Kreuz wurde 1906 aus der Kathedrale von Santiago de Compostela gestohlen und ist seit 2004 als Replik wieder ausgestellt, vgl. [Singul 2008](#), S. 147.

908 des Herrn.“<sup>185</sup> In vergleichbarer Weise lässt sich auch König Ramiro II. (931–951) auf einem um 940 für Santiago de Peñalba gestifteten Vortragekreuz nennen.<sup>186</sup>

Die hier vorgestellten Stifterinschriften zeigen deutlich, dass die westgotischen und asturischen Kreuze ausführliche und in der Wortwahl häufig aneinander angelehnte Widmungen bevorzugen.<sup>187</sup> Auf dem Leoneser Elfenbeinkreuz verzichten hingegen Ferdinand I. und Doña Sancha auf einen beschreibenden Sachverhalt und rücken stattdessen ihre Namen pointiert in das Sichtfeld des Betrachters.

Die Vorbilder der das Herrschaftspaar präsentierenden *tituli* auf liturgischen Geräten gehen auf eine byzantinische Praxis des 10. Jahrhunderts zurück.<sup>188</sup> In der abendländischen Welt treten vergleichbare Beispiele allein bei den ottonisch-frühsalischen Prachtkreuzen und den ihnen verwandten liturgischen Geräten auf. Beginnend mit der Herrschaft Ottos II. und seiner Heirat mit der byzantinischen Prinzessin Theophanu wird mit Hilfe der bildlichen und textlichen Agitation der gemeinsame dynastische Anspruch legitimiert und für die Nachkommen gesichert.<sup>189</sup> Gebrochen wird diese Tradition erst unter der Herrschaft Heinrichs IV.

---

<sup>185</sup> SVSCEPTVM PLACIDE MANEAT HOC IN HONORE DI QVOD OFFERVNT / FAMVLI XPI ADEFONSVS PRINCES ET SCEMENA REGINA / QVISQVIS AVFERRE HOC DONARIA NOSTRA PRESVMSEIT / FVLGINE DIVINO INTEREAT IPSE / HOC OPVS PERFECTVM ET CONCESSVM EST / SANCTO SALVATORI OVETENSI SEDIS / HOC SIGNO TVETVR PIVS HOC SIGNO VINCITVR INIMICVS / ET OPERAMTVM EST IN CASTELLO GAVZON ANNO REGNI NSI XLII / DISCVRENTE ERA DCCCCXLVI. Inschrift nach [García de Castro Valdés 2008](#), S. 157.

<sup>186</sup> IN NOMINE DOMINI NSI / IHV XPI OBONOREM / SANCTI IACOBI / APOSTOLI RENEMIRVS REX OFRT. (Im Namen unseres Herrn Jesu Christi bringt König Ramiro [dieses] zu Ehren des Apostels Jakobus dar) Inschrift aus [Grau Lobo 2008](#), S. 166.

<sup>187</sup> Allein auf den für Astorga gestifteten Reliquienkasten Alfons III. und seiner Frau Jimena findet sich die komprimierte Inschrift: +ADEFON / SVS REX / + SCEMENA REGINA.

<sup>188</sup> In der Schatzkammer von St. Peter ist das Prachtkreuz Justins II. aufbewahrt. Die Inschrift verrät, dass Kaiser Justin II. das Material Gold und seine Ehefrau den Edelsteinschmuck stifteten: LIGNO QUO CHRISTUS HUMANUM / SUBDIDIT HOSTEM DAT ROMAE / IUSTINUS OPEM / ET SOCIA DECOREM. Vgl. [Klein 2011](#), S. 58; [Jülich 2008](#), S. 42–46.

<sup>189</sup> Zu karolingischer Zeit ließ sich Karl der Kahle gemeinsam mit seiner Ehefrau Richildis abbilden. In ihren Untersuchungen zu Herrschaftspaarbildnissen konstatiert Gudrun Pamme-Vogelsang, dass sich diese Darstellung auf die Ehe als moralisches Tugendmodell bezieht und nicht den gemeinsamen Herrschaftsanspruch des Paares präsentiert. Vgl. [Pamme-Vogelsang 1998](#), S. 27–58 und 160.

Eine sehr nahe Verwandtschaft zeigt die komprimierte Inschrift des Leoneser Elfenbeinkruzifixes mit den Prachtkreuzen des Essener Umkreises. Das älteste der hier zu nennenden Werke, das Otto-Mathilden-Kreuz, wurde zwischen 973 und 982 von der Essener Äbtissin Mathilde († 1011) und deren Bruder Herzog Otto von Schwaben und Bayern in Auftrag gegeben ([Bild 26](#)).<sup>190</sup> Die beiden Enkel Kaiser Ottos des Großen präsentieren sich auf einer Emaille unterhalb des Gekreuzigten sowohl bildlich als auch über die *tituli* MATHILD[A] ABBA[TISSA] / OTTO DVX. Rund siebzig Jahre später beauftragte die Essener Äbtissin Theophanu (1039–1058), die wiederum eine Enkelin der gleichnamigen Kaiserin und Kaiser Ottos II. war, ein zweites Mathildenkreuz ([Bild 27](#)), das eine Reminiszenz der im 10. Jahrhundert gefertigten Version bildet.<sup>191</sup> Gleich dem älteren Mathildenkreuz nimmt es unterhalb des Kruzifixus eine Emailletafel auf, welche die Stifterin nun im weißen Habit und mit der Inschrift MATHILD[A] ABBATI[SSA] darstellt.<sup>192</sup> In dieselbe Zeit fällt auch das Borghorster Reliquienkreuz (um 1050, [Bild 30](#)), das, wie die restauratorischen Untersuchungen ergaben, mit dem Buchdeckel des Theophanu-Evangeliars (zwischen 1039 und 1058) und damit mit der Essener Goldschmiedewerkstatt in einem engen Zusammenhang steht.<sup>193</sup> Im Vergleich mit den Mathildenkreuzen trägt das Borghorster Goldkreuz anstelle des Kruzifixus eine kunstvoll ausgearbeitete fatimidische Bergkristallflasche, die Reliquien der Passion Christi beherbergt.<sup>194</sup> Ein derartig kostbares Gefäß konnte nur als diplomatisches Geschenk einer hochrangigen Person in einen Kirchenschatz gelangen. Ob es sich bei dem Donator tatsächlich um Kaiser Heinrich III. handelt, ist nicht gesichert nachzuweisen, doch sprechen weitere von Heinrich dargebrachte Schenkungen sowie die Tatsache, dass er als einziger Kaiser in das liturgische Gebetsgedenken des Klosters aufgenommen wurde, für diese These. Verstärkt wird diese Annahme durch die

---

<sup>190</sup> Domschatzkammer, Essen, Inv. Nr. 3. Zur Datierung des Otto-Mathilden-Kreuzes vgl. [Küppers/Mikat 1966](#), S. 33; [Beuckers 2002](#), S. 62; [ders. 2006b](#).

<sup>191</sup> Den Hintergrund für die Beauftragung bildet vermutlich die Kryptaweihe des Essener Domstiftes (1051), in deren Zusammenhang die Gebeine der einstigen Äbtissin Mathilde umgebettet wurden.

<sup>192</sup> Hierzu vor allem [Falk 2009](#), Nr. 16; [Beuckers 2006b](#), S. 15.

<sup>193</sup> Reliquienkreuz Borghorst, ehem. Stiftskirche St. Nikomedes, Dommuseum Münster. Die enge Beziehung zwischen den beiden Damenstiften ist unter anderem darauf zurückzuführen, dass der Borghorster Konvent von Essener Kanonissen gegründet wurde. Vgl. [Althoff 2012](#), S. 147–150.

<sup>194</sup> Ein vergleichbares Fläschchen, das ebenfalls während des 10. oder 11. Jahrhunderts unter der Fatimiden-Dynastie gefertigt wurde, gehört spätestens seit der Zeit der Äbtissin Theophanu (1039–1058) zur Essener Schatzkammer.

Verbildlichung eines HEINRIC[VS] I[M]P[E]R[ATOR], der im Reigen zweier Engel unterhalb des Gefäßes erkennbar ist. Die Auftraggeberin ist mit Hilfe einer Ritzzeichnung auf der Rückseite im fürbittenden Gestus und dem Hinweis BERHTA ABBA dargestellt

In den Essener Umkreis sind zudem das Hermann-Ida-Kreuz aus Köln (zweites Viertel 11. Jahrhundert) und das Aribertkreuz aus Mailand einzuordnen. Ersteres ließ der Erzbischof Hermann II. von Köln (1036–1056), ein Bruder der Essener Äbtissin Theophanu, für das unter der Obhut seiner zweiten Schwester Ida stehende Frauenstift St. Maria im Kapitol anfertigen ([Bild 31](#)).<sup>195</sup> Auf der Rückseite sind die beiden Auftraggeber in Schrift und Bild festgehalten: HERIMANNVS IDA.<sup>196</sup> Den Stil der hierfür aufgenommenen Ritzzeichnung vergleicht Wesenberg mit der Werdener Buchmalerei, so dass die Entstehung des Kreuzes durchaus im Essener Umkreis lokalisiert werden kann.<sup>197</sup> Das Mailänder Kreuz (Bilder [32](#) und [33](#)) steht im Zusammenhang mit dem 1037 geführten Aufstand Erzbischof Ariberts gegen Kaiser Konrad II. Nachdem der einst gefolgstreue Erzbischof kurzzeitig gefangen genommen und exkommuniziert worden war, durfte er nach dem Tod Konrads II. und einer Versöhnung mit dessen Nachfolger Heinrich III. seine Ämter wieder aufnehmen. Zu diesem Anlass hat er vermutlich um 1040 die Herstellung des Kreuzes nach fröhen Vorbildern für das Kloster S. Dionigio veranlasst.<sup>198</sup> Die Anregungen dazu könnte er von dem Kölner Erzbischof Hermann II. erhalten haben, der 1040 von Heinrich III. zum Erzkämmerer des italienischen Reichsteils eingesetzt wurde. Aribert selbst ist auf der *recto*-Seite des Kreuzes unterhalb des Kruzifixus in fürbittender Haltung dargestellt und durch eine Inschrift benannt: ARIBERTVS INDIGNVS ARCHIEP[ISCOPV]S.

Die hier durchgeführten Vergleiche zeigen, dass die Aufnahme von Stifterinschriften unterhalb des Gekreuzigten zwar kein Novum in Spanien bildet, die

---

<sup>195</sup> Der Anlass für die Stiftung könnte die Weihe des Kreuzaltars (1049) gewesen sein, zu der auch Papst Leo IX. und Kaiser Heinrich III. anwesend waren. Vgl. [Marx 2012](#), S. 381 f.

<sup>196</sup> Hermann-Ida-Kreuz, Kolumba, Kunstmuseum des Erzbistums Köln, Inv. Nr. H 11. Im Unterschied zu den übrigen Kruzifixen ist auf der Rückseite oberhalb der Mariendarstellung zusätzlich die Inschrift HERIMANN[VS] ARCHIEP[ISCOPV]S ME FIERI IVSSIT aufgenommen. Vgl. [Wesenberg 1973](#), S. 167.

<sup>197</sup> Vgl. [Ausst. Kat. Köln 1985](#), Bd. 1, S. 158, Nr. B 9.

<sup>198</sup> Kreuz des Aribert, Dommuseum, Mailand. Vgl. [Bandera 2008](#), S. 236–240. [LThK](#), Bd. 1, 1993, Sp. 968.

Kürze der Angabe jedoch jener Praxis entspricht, die bereits bei den Ottonen verbreitet war. Besonders häufig ist sie aber zur Herrschaftszeit des Salierkaisers Heinrich III. in Essen und Köln nachweisbar. Auf dem Leoneser Elfenbeinkreuz präsentieren sich Ferdinand und Sancha nicht bildlich als königliches Paar, sondern lediglich über eine Inschrift. Für die zu gewährleistende *memoria* bedeutete diese aber keine Einschränkung, da sowohl das typologische Abbild als auch die Nennung des Namens bzw. die Kombination von Bild und *titulus* den Herrscher repräsentieren.<sup>199</sup>

### Der Kruzifixus

Neben dem *titulus* steht zudem die vollplastische Darstellung des elfenbeinernen Kruzifixus (Bild 18) in Beziehung zu den Arbeiten des Essener Umkreises. Eine besonders nahe Verwandtschaft ist mit dem jüngeren Mathildenkreuz (Bild 27), das gleichermaßen in die Herrschaftszeit Heinrich III. fällt, festzustellen. Hier wie dort ist der Körper axial zum Kreuzstamm ausgerichtet, wobei die Symmetrie allein durch das zur rechten Schulter geneigte Haupt unterbrochen wird. Auf dem Oberkörper zeichnen sich der Brustkorb wie auch die parallel verlaufenden Rippenbögen und der leicht gewölbte Bauch stilisiert ab. Für das 11. Jahrhundert nicht ungewöhnlich ist der auf beiden Werken zu erkennende Verzicht auf die Vernagelung der Füße, wobei eine solche Darstellung stets das Ruhen der Füße auf dem Suppedaneum voraussetzt. Sowohl am Leoneser als auch am Essener Kruzifixus ist keine kontrapostische Haltung erkennbar. Die Hüften bleiben unbewegt und die Beine zeichnen sich als Parallelen ab. Eine derartig geradlinige Ausrichtung lässt sich seit der Mitte des 11. Jahrhunderts in Essen beobachten. Das bekannteste Beispiel bildet hierzu der um 1060 gegossene monumentale Bronzekruzifixus aus Essen-Werden. Das im 10. Jahrhundert gefertigte ältere Mathildenkreuz (Bild 26) nimmt hingegen immer noch den Typus des Gerokreuzes auf, der bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts vor allem in den mittelhheinischen Kunstzentren vorherrscht.

Einen entscheidenden Unterschied zu den Essener Kreuzen zeigt in León die Darstellung des Zingulums. Durch einen geschickt gewickelten Mittelknoten wird das bis zu den Knien reichende Lendentuch zusammengehalten. Die Raffinesse, mit der die

---

<sup>199</sup> Der Aspekt der *memoria* wird im Kapitel III.1 „Herrschaftspräsentation im 11. Jahrhundert“ ausführlicher behandelt.

Schleife durch den Knoten gezogen wird und sich unter dieser die herabfallende Tütenfalte leicht nach links verschiebt, ist kaum zu übertreffen. Es sind eben diese Details, welche neben der Kunstfertigkeit vor allem den innovativen Charakter der Leoneser Hofwerkstatt offenbaren.

### Der *titulus* des Kruzifixus

Wiederholt wird in den Beschreibungen des Elfenbeinkreuzes erwähnt, dass die Abkürzung IHC byzantinischen Vorbildern entnommen sei ([Bild 34](#)).<sup>200</sup> Dass diese byzantinischen Vorbilder über das Hl. Römische Reich modifiziert nach Spanien gelangt sein könnten, wurde bisher kaum in Betracht gezogen. Doch einen Beweis dafür liefern wiederum die beiden Essener Mathildenkreuze (Bilder [35](#) und [36](#)), die ein mondartiges Sigma in ihren *tituli* IHC tragen und eben nicht das im Abendland bevorzugte lateinische S. Überdies besitzt das jüngere Mathildenkreuz dieselbe dreizeilige Aufteilung sowie dieselbe Worttrennung und Abbrüviatur wie auf dem Leoneser Elfenbeinkreuz: IHCNAZA / RENVSREX / IVDEORV. Das abschließende M des Wortes „Iudeorum“ wird in beiden Werken nicht ausgeschrieben. Wie die im Anhang 2 durchgeführte Auflistung von Prachtkreuzen des 10. und 11. Jahrhunderts zeigt, sind die hier genannten Merkmale auf keinem weiteren Prachtkreuz des lateinischen Abendlandes erkennbar.

### Die Kreuzform

Die Größe des Leoneser Elfenbeinkreuzes von 52 × 34 cm entspricht in etwa den Essener Prachtkreuzen, die mit ca. 45 × 30 cm nur geringfügig kleiner sind. Die Aufteilung der Vorderseite in eine aufwendig verzierte Rahmenzone und eine dezentere Binnenzone ist für die ottonisch-frühsalischen Kreuze ebenso kennzeichnend. Bei genauer Betrachtung sind auf dem Balkenkreuz, das die Figur Christi hinterfängt, die Ranken und Blätter des *arbor vitae* als feine Gravuren erkennbar.<sup>201</sup> Die damit vorgenommene typologische Deutung des Kreuzes als Lebensbaum ist bereits seit frühchristlicher Zeit bekannt. Doch besonders wirkmächtig wird diese Assoziation zwischen Lebensbaum und Kreuz in der frühsalischen Plastik betont, in der nicht selten

---

<sup>200</sup> Vgl. [Franco Mata 1985](#), S. 168.

<sup>201</sup> Zur Umsetzung des Lebensbaumes in der ottonisch-frühsalischen Plastik, vgl. [Wesenberg 1972](#), S. 14.

die schlichten Balken sogar mit Astlöchern übersät werden, exemplarisch sind hierzu die Kreuzabnahme aus Merzig bei Trier (um 1050) oder das sogenannte Mohnheimer Kreuz aus St. Gereon in Köln (um 1050) zu nennen.

Vergleichbar ist weiterhin die Form der lateinischen Kreuze aus León und Essen. Hier wie dort laufen die Kreuzenden zu Trapezformen aus, denen konkave Erhebungen, die sich zugleich über die Seitenkanten ziehen, vorgelegt sind. Erstmalig tauchen die kapitellartig geformten Kreuzenden auf dem Lotharkreuz und dem älteren Mathildenkreuz auf (Bild 26). Dabei ist bei diesen frühen Werken über den Enden ein dreiecksförmiger Schild angebracht, der mit Perlen, Edelsteinen und Golddraht verziert ist. Auf dem zweiten Essener Kreuz, dem sogenannten Kreuz mit den großen Senkschmelzen (um 1000 bzw. um 1020, Bild 37), lässt sich aufgrund der später hinzugefügten Emaille nicht mehr bestimmen, ob auch hier filigran geschmückte Wülste zu den kapitellartigen Kreuzenden überleiteten. Auffällig ist jedoch, dass auf der Seitenkante ein rudimentärer Einfachwulst heraustritt. Gleiches trifft für das jüngere Mathildenkreuz zu (Bild 27), auf dem der Wulst noch betonter herausragt.

Das einzige, außerhalb des Kaiserreiches entstandene Bildwerk, das eine derartige Kreuzform aufweist, entstammt dem Frontispiz des *Liber Vitae*, das Knut der Große um 1031/1032 der Kathedrale von Winchester stiftete ([Bild 38](#)).<sup>202</sup> Auf der Zeichnung bekrönen zwei Engel die Häupter des Königspaares, während sie gleichzeitig auf den in einer Mandorla erscheinenden Christus verweisen, der dem Paar den göttlichen Segen verleiht. Knut selbst berührt mit einer Hand das von ihm gestiftete Goldkreuz, das ebenso wie die Krone, an die Goldschmiedekunst der Ottonen und Salier erinnert. Es ist nicht übertrieben zu behaupten, dass der einstige Wikingerprinz ein Bewunderer des salischen Kaiserhauses und dessen Repräsentationsanspruch war. Als enger Vertrauter Konrads II. war Knut deshalb auch bei dessen Kaiserkrönung 1027 in Rom zugegen. Die im *Liber Vitae* dargestellte Königskrone Knuts ist eine Imitation der in Rom verwendeten Kaiserkrone. Um das freundschaftliche und politische Verhältnis zwischen dem Inselreich und dem Kaiserreich auszubauen, fädelte Knut auch die Hochzeit zwischen seiner Tochter Gunhild und dem zukünftigen Kaiser Heinrich III. ein.<sup>203</sup> Für die Herrschaftspräsentation Knuts ist letztlich festzuhalten, dass

---

<sup>202</sup> *Liber Vitae*, British Library, London, Stowe MS 944, fol. 6.

<sup>203</sup> Vgl. [Gerchow 1992](#), S. 226.



er sich eng an die salischen Vorbilder anlehnt, um somit in prachtvoller Weise seinen zweifelhaften Herrschaftsanspruch zu legitimieren.<sup>204</sup>

### Adam

Seit karolingischer Zeit wird dem Tod Christi ikonographisch auch die Erlösung und die Auferstehung zugeordnet.<sup>205</sup> Auf der Vorderseite des Elfenbeinkruzifixes zeigt sich diese Grundidee unter anderem durch die Wiedergeburt Adams (Bild 22). Der Legende entsprechend fließt nach dem Opfertod das Blut des Gottessohnes auf den Urvater der Menschen herab und erweckt ihn zu neuem Leben. Dabei richtet sich der noch Unbekleidete verschämt empor und versucht sein nacktes Geschlechtsteil mit den Händen zu bedecken. Umrahmt ist Adam von geometrischen Bändern, deren Abstufungen die Tiefe der Felsenhöhle auf dem Berg Golgatha suggerieren.

Die in den altorientalischen Kreuzlegenden und den apokryphen Schriften aufgenommenen Berichte über die Bestattungsstätte Adams führten bereits in frühchristlich-byzantinischer Zeit zur Einführung dieses Motivs, doch beschränken sich die byzantinischen Darstellungen dabei stets auf die Wiedergabe des Kopfes bzw. des Schädels innerhalb einer höhlenartigen Architektur.<sup>206</sup> In der abendländischen Kunst variiert hingegen das ikonographische Schema, so dass unterhalb des Kruzifixes der Schädel Adams, die Schlange, der Kelch oder auch die Büste der Terra zu finden sind.<sup>207</sup> Das einzige erhaltene Kruzifix, das Adam unterhalb des Gekreuzigten zeigt, ist das Erphokreuz aus St. Mauritz in Münster (um 1090). Zwar sind auf dem Kreuz keine herabfließenden Blutbahnen erkennbar, doch verweist der zwischen Gekreuzigten und Adam dargestellte Kelch auf das Blut des Geopferten ([Bild 39](#)).

Damit bildet das Motiv des sich aus dem Grab erhebenden Adam eine ikonographische Besonderheit, die sich während des 11. und 12. Jahrhunderts allein in

---

<sup>204</sup> Knuts Vater, der Wikingerkönig Svein Gabelbart, überfiel die Britische Insel, vertrieb den englischen König Aethelred und setzte sich selbst als Regent ein. Als er 1014 unerwartet starb, beanspruchte sein Sohn Knuth den englischen Thron. Um seine Herrschaft zu sichern, heiratete er die Witwe des verstorbenen König Aethelred. Vgl. [Gerchow 1992](#), S. 219–221.

<sup>205</sup> Hierzu Gaborit-Chopins Ausführungen zur Elfenbeinkunst im Mittelalter, in: [Gaborit-Chopin 1978](#), S. 117 f.

<sup>206</sup> 1 Kor. 15,45. Vgl. [Schiller 1968](#), Bd. 2, S. 142–145.

<sup>207</sup> Eine Übersicht der ikonographischen Varianten findet sich im [Anhang 2](#): Tabelle Prachtkreuze.

Sachsen und im Rhein-Maas-Gebiet an weiteren Beispielen nachweisen lässt. Besonders gern scheint das Motiv für die in Bronze gegossenen Kreuzfüße verwendet worden zu sein.<sup>208</sup>

Das Museum August Kestner in Hannover besitzt einen Kreuzfuß, auf dem sich aus einer geöffneten Sarkophagkiste Adam aufrichtet, während der Sarkophagdeckel von zwei Engeln emporgestemmt wird (Bild 16).<sup>209</sup> Die auf der Frontseite des Sarkophages aufgenommene Inschrift beschreibt das hier dargestellte Moment: „Durch den Tod des neuen Adams wird Adam das frühere Leben zurückgegeben.“<sup>210</sup> Bis heute haben sich drei weitere Bronzefüße erhalten, die das Thema in vergleichbarer Weise umsetzen. Analog dem Hannoveraner Beispiel zeigt ein in Berlin aufbewahrter Fuß zwei Engel, die einen imaginären Sarkophagdeckel emporheben (Bild 17).<sup>211</sup> Die Entstehung der beiden verwandten Werke ordnet Peter Springer nach Essen-Werden und in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts ein.<sup>212</sup> Ein dritter lediglich fragmentarisch erhaltener Kreuzfuß gehört dem Goethe-Nachlass in Weimar an. Wie schon in den vorherigen Beispielen zeigt auch dieser, zwischen 1120 und 1140 in Hildesheim gegossene Bronzefuß, den sich aufrichtenden Adam in einer geöffneten Grabkiste.<sup>213</sup> Unabhängig vom zeitlichen Abstand ist die Übernahme des Motivs in Sachsen dem aktiven Austausch der Essener und Hildesheimer Werkstätten zuzuschreiben.<sup>214</sup> In einer weiteren Verbindung zu Hildesheim standen zudem die in Magdeburg für Erzbischof

---

<sup>208</sup> Über die Anzahl der hergestellten Kreuzfüße ist lediglich zu spekulieren. Heute haben sich im Vergleich zu den mehr als 700 existierenden Bronzekreuzifixen lediglich 60 Kreuzfüße erhalten. Vgl. [Springer 1981](#), S. 20.

<sup>209</sup> Der bronzene Kreuzfuß stammt aus dem Schatz der Goldenen Tafel des St. Michaelisklosters in Lüneburg. Heute wird der Schatz als Leihgabe im Museum August Kestner unter der Inventarnummer W. M. XXI a,8 aufbewahrt.

<sup>210</sup> ADAE MORTE NOVI / REDIT ADAE VITA PROIRA, Umschrift und Übersetzung aus [Stuttman 1966](#), S. 18. Vgl. auch [Springer 1981](#), S. 67–75.

<sup>211</sup> Kunstgewerbemuseum, SMB, 36,1. Sowohl auf dem Berliner als auch auf dem Hannoveraner Werk wird das Gestell des Fußes aus einem vegetabilen Geflecht, das den Paradiesbaum versinnbildlicht, geformt.

<sup>212</sup> Vgl. [Springer 1981](#), S. 67–75 und 77–80.

<sup>213</sup> Kreuzfußfragment, Goethe-Nationalmuseum, Weimar, Inv. Nr. GPI/01199.

<sup>214</sup> Der enge Kontakt zwischen den beiden Werkstätten ist seit Bischof Bernward nachzuweisen, vgl. [Springer 1981](#), S. 78.

Norbert tätigen Künstler, die zwischen 1130 und 1140 eine dem Hildesheimer Kreuzfuß identische Version herstellten.<sup>215</sup>

### Kreuzrückseite

Verflochtene Ranken, deren Laubwerk sich zu spitzen Lanzettblättern zusammenrollen, bedecken die Binnenzonen der *verso*-Seite (Bilder [23–25](#)). Dargestellt ist der *silva daemonum*, der Tiere, Menschen und Fabelwesen in sich verschlingt. Dabei winden sich die Ranken umso fester um die Körper, je mehr sich die Individuen zur Wehr setzen. Die dynamische Rotation der Ranken und ihr heillooses Gewimmel von Mensch und Tier kommen den Qualen eines Folterrads gleich.<sup>216</sup> Jegliche menschliche Wesensart verschwindet in einem letzten Überlebenskampf, und das Animalische gewinnt die Oberhand. In ihrer tollwütigen Angriffslust verwandeln sich die zwei- bis vierbeinigen Wesen in nicht mehr näher zu spezifizierende Arten, die sich nunmehr in drei Kategorien einteilen lassen: Monstren, Hybriden und die ineinander verschlungenen Tiere und Menschen.<sup>217</sup> In der christlichen Naturlehre des Mittelalters war es dabei weniger entscheidend, ob die Tiere real oder als Gebilde der Fantasie existierten, denn ein Leopard galt ebenso als ein Exot wie beispielsweise ein Greif. Wesentlich waren vielmehr Charakteristika, wie das unzähmbare Wesen oder die Gewaltausübung über den Menschen. Geprägt wurde das Bild der Bestien vor allem durch den spanischen Gelehrtenheiligen Isidor von Sevilla. In seinen *Etymologiae* definiert er, mit Ausnahme der Schlange, Bestien als herumstreunende tollwütige Tiere, die Zähne und Klauen besitzen. Ebenso wie Isidor von Sevilla unterscheidet auch Hrabanus Maurus die Bestien nicht nach ihrer realen Existenz, sondern nach ihrer

---

<sup>215</sup> Gleich dem in Hannover aufbewahrten Kreuzfuß ist das Werk mit einer erklärenden Inschrift versehen: ECCE RESVRGIT ADAM CVI DAT D[EV]S IN CRVCE VITAM / NORTPERTVS DEI GRA[TI] PRAEPOSITVS HOC IMPETRAVIT OPVS AZZO ARTIFEX (Siehe Adam steht auf, dem der Gekreuzigte das Leben gab / Norbertus durch Gottes Gnade Praepositus hat dieses Werk von dem Goldschmied Azzo erbeten), in: [Springer 1981](#), S. 112–116, Inschrift S. 113. Die Identifizierung des Stifters NORTPERTVS als Erzbischof Norbert von Magdeburg führt zur Datierung zwischen 1130–1140. Chur gehörte zu den frühen Prämonstratenserfilialen Norberts. Hierzu auch [Dosch 1987](#), S. 117–125.

<sup>216</sup> Vgl. [Meyer Schapiro 1977](#), S. 31 f.

<sup>217</sup> Dieselbe Kategorisierung der Bestien führt auch Bernard von Clairvaux durch, vgl. [Boto Varela 2000](#), S. 49–52.

Aggressivität. So zeigt die älteste überlieferte Version *De rerum naturis* (um 1022/1023) auf Blatt 189 einen Elefanten, einen Wolf, diverse Wildkatzen und einen Greif in gleicher Rangordnung.<sup>218</sup> Das Wissen über die Hybriden, wie Greif oder Kentaur, entnahmen die christlichen Gelehrten der antiken Welt, in der die Zwitterwesen stets dem Chaos zugeordnet waren, welches v o r der Machtergreifung der Götter herrschte.<sup>219</sup> Die frühchristlichen Kirchenväter sehen hingegen das Chaos, in dem Bestien durch den Willen Gottes geboren werden, nicht als Ereignis der Vergangenheit, sondern der Zukunft an. Jene Zukunft also, in der das Jüngste Gericht in Anwesenheit des *Agnus Dei* und der apokalyptischen Wesen über ewig Selige und ewig Verdammte scheidet.<sup>220</sup>

Besonders lebendig wird die Metamorphose von Mensch und Tier durch Hildegard von Bingen (1098–1179) in *Causa et curae* beschrieben. Über die Entstehung des Chaos heißt es dort: „sowohl Weiber wie auch Männer sich dermaßen mit den Tieren mischten und mit ihnen verkehrten, dass das Ebenbild Gottes in ihnen fast völlig zugrunde gerichtet wurde. Das ganze Menschengeschlecht wurde zu Ungeheuern verwandelt und umgeformt, so dass sogar einige Menschen ihre Lebensweise und Stimme nach Art der wilden Tiere gestalteten und Umherlaufen, Heulen und Leben.“<sup>221</sup> Obwohl diese Verse fast einhundert Jahre nach dem Elfenbeinkruzifix entstanden, stellen sie für das Schnitzwerk eine exakte Bildbeschreibung dar. Dabei bildet in der christlichen Kunst Nordspaniens die als Apotropaion benutzte Doppelnatur von Tier und Mensch ein Novum.<sup>222</sup> Doch es ist weniger die Neuerscheinung des Motivs, als vielmehr dessen phantasievolle Umsetzung, die überrascht. Trotz ihrer Wildheit und Aggressivität erscheinen die Bestien in ihrer von Gott geschaffenen Schönheit. Damit wird auf dem Elfenbeinkreuz das Chaos zum Ornament, das durch seinen künstlerischen Reichtum die Würde des religiösen Objekts offenbart.

---

<sup>218</sup> Hrabanus Maurus: *De natura rerum*, Klosterbibliothek Montecassino, ms. 132, fol. 189.

<sup>219</sup> Unter dem Thema „Ornament und Delikt“ untersucht Boto Varela die Verarbeitung antiker Bestiarien und historische Schriften der Naturlehre in der romanischen Kunst. Hier [Boto Varela 2000](#), S. 32 f.

<sup>220</sup> Augustinus Hipponensis: *De vera religione* XLI, in: PL 34, 41. Hierzu [Boto Varela 2000](#), S. 71.

<sup>221</sup> [Bingen 1955](#), S. 79 f. *Et omne genus humanum in monstra transmutatum et transformatum, ita quod etiam aliqui homines secundum bestias mores et nocēs suas formantes constituebant currendo, ululando et uiuendo*, aus: Beate Hildegardis: *Cause et cure*, Kap. II, herausgegeben von Moulinier 2003, S. 81; vgl. auch [Boto Varela 2000](#), S. 87.

<sup>222</sup> Vgl. [Boto Varela 2000](#), S. 77.

Marlene Park findet die Wurzeln der auf dem Elfenbeinkreuz dargestellten Rankenmotive in den französischen Klöstern von Saint-Bertin und Saint-Vaast sowie den mit ihnen im Austausch gelegenen angelsächsischen Schreibstuben.<sup>223</sup> So zeigt das Blatt 52 des in Saint-Bertin illustrierten Odbert-Evangeliars Rankenmedaillons, die ebenso wie in León ein Individuum in sich einschließen, während sie gleichzeitig mittels verschiedenster Wesen miteinander verknüpft sind.<sup>224</sup> Wie und vor welchem Hintergrund der Austausch zwischen Frankreich und Spanien zustande kam, dazu liefert Park keine Informationen. Tatsächlich tauchen die von Park beschriebenen vegetabilen Motive ebenso in der ottonisch-frühsalischen Goldschmiedekunst auf. So zeigt die in Essen aufbewahrte goldene Schwertscheide ([Bild 40](#)), die unter Mathilde für das als Reliquie verehrte Schwert eines Ottonenkaisers gefertigt wurde, vergleichbare Ranken.<sup>225</sup> Hier, wie auch auf dem Leoneser Elfenbeinkreuz, folgen die Wesen mit ihrer Körperhaltung den Rundungen der Rankenmedaillons, die sie als Stand- und Greiffläche benutzen. Da in den französischen Buchmalereien hingegen die Individuen aus den Rankenrädern heraustreten, liegt eine stilistische Verbindung zwischen den Essener und Leoneser Arbeiten näher, als eine direkte Verwandtschaft mit Saint-Bertin. Hierbei ist jedoch zu erwähnen, dass sich der Formenschatz der Essener Schwertscheide aus angelsächsischen Handschriften ableitet. So bestellte Mathilde, die eine Enkelin der englischen Prinzessin Edith war, bei dem Schreiber Aethelweard eine Chronik über die Geschichte Britanniens.<sup>226</sup> Eben diese Chronik ist im Stil der sogenannten Kanalkunst gefertigt, das heißt jener Kunst, die durch den engen Austausch zwischen den am Ärmelkanal gelegenen englischen und französischen Klöstern, zu denen auch Saint-Bertin und Saint-Vaast gehören, geprägt wurde. Parks These ist somit nicht völlig

---

<sup>223</sup> Als Vergleiche nennt Marlene Park das Anfang des 11. Jahrhunderts gefertigte Evangelienbuch aus Saint-Bertin, Bibliothèque municipale, Saint Omer, MS 56, fol. 36 und das Evangelienbuch aus Saint-Bertin, Pierpont Morgan Library, New York, MS 333, fol. 51 sowie die Bibel aus Saint-Vaast, Bibliothèque municipale, Arras, MS 559, fol. 17v. Vgl. [Park 1973](#), S. 77–91. Zur frankosächsischen Buchmalerei siehe auch [Kochler/Mütherich 2009](#).

<sup>224</sup> Vgl. [Park 1973](#), S. 77 f.

<sup>225</sup> Das Schwert selbst wird kurz vor 950 datiert, während die Scheide vermutlich um 1000 gefertigt wurde. Da Mathilde die Enkelin Ottos I. und Nichte Ottos II. war und beide Herrscher in diesem Zeitraum wirkten, kann keine genaue Zuschreibung an einen der beiden Kaiser vorgenommen werden. Essener Schwert, Domschatz Essen, Inv. Nr. 13. Vgl. [Falk 2012](#), S. 553 f.; [dies. 2009](#), S. 68 f.

<sup>226</sup> Der Angelsachse Aethelweard widmete der Essener Äbtissin „Vier Bücher Chroniken“, vgl. [Bloch 1962](#), S. 545.

abzuweisen. Es muss lediglich ergänzt werden, dass der frankosächsische Stil über Essen nach León gelangte.

Für diese These spricht zudem, dass die aus jener Zeit überlieferten Prachtkreuze, die gleich dem spanischen Elfenbeinkreuz ([Bild 23](#) und [Anhang 2](#)) auf ihrer Rückseite das *Agnus Dei* in der Vierung und die vier apokalyptischen Wesen an den Kreuzenden präsentieren, allesamt aus dem Hl. Römischen Reich stammen. Beginnend mit dem Adler, der am oberen Kreuzstamm platziert ist, folgen im Uhrzeigersinn zumeist der geflügelte Stier, Mensch und Löwe (Bilder [28](#) und [29](#)). Die erhöhte Stellung des Adlers ist mit der Gleichsetzung als Johannes, dem Autor der Offenbarung, begründbar. Überdies symbolisiert der Adler die Erhöhung Christi. Die Zuordnung der apokalyptischen Wesen zu den Evangelistensymbolen geht unter anderem auf Hieronymus (347–420) zurück. Er war es auch, der den geflügelten Wesen eine christologische Bedeutung verlieh, der zufolge der Mensch mit der *incarnatio* zu identifizieren ist, der Stier mit der *passio*, der Löwe mit der *resurreccio* und der Adler mit der *ascensio*.<sup>227</sup>

Es stellt sich hierbei die Frage, was Ferdinand und Sancha dazu bewog, ein Kruzifix in Auftrag zu geben, das ganz offensichtlich mit den altspanischen Traditionen bricht, schließlich hätte das Leoneser Königspaar die Gepflogenheit der asturischen Könige, als deren legitime Nachfolger sie sich sahen, weiterführen können. Stattdessen wählten sie ein Kreuz, das einer lateinischen Form folgt und erstmalig in der spanischen

---

<sup>227</sup> [LThK 2000](#), Bd. 9, Sp. 1358 f. Vgl. auch [Schutz 2011](#), S. 54. Die apokalyptische Aussage des Leoneser Kreuzes führten Gómez-Moreno und Adolph Goldschmidt zu einem Vergleich des Elfenbeinkreuzes Ferdinands I. mit dem Gunhild-Kreuz in Kopenhagen, das ebenfalls vollständig in Elfenbein gefertigt wurde. Der einst separat angebrachte Kruzifixus gilt zwar als verschollen, doch zeugen der eingravierte Kreuznimbus und das herabströmende Blut von dessen einstiger Existenz. Der untere Kreuzstamm zeigt eine bekleidete Person, die sich aus einer Sarkophagkiste erhebt und durch die Inschrift als MORS identifizierbar ist. Der obere Kreuzstamm präsentiert im Gegenzug dazu die personifizierte VITA. Auf der Kreuzrückseite ist in der Vierung der Weltenrichter aufgenommen, der über Selige und Verdammte, die sich jeweils in kleinen Gruppen an den Kreuzenden zusammendrängen, urteilt. Gómez-Moreno legte in Übereinstimmung mit Goldschmidt das Jahr 1076 als *terminus ante quem* fest. In jüngerer Zeit führten die umstrittene Identifizierung der im Kreuz genannten Stifterin Gunhild und die zeitgleiche Erwähnung des Künstlers Luitger zu einer Neudatierung des Kreuzes in den Zeitraum zwischen 1160 und 1195. Aus chronologischer Sicht liegt damit die Entstehung des Gunhildkreuzes zu weit von dem Leoneser Elfenbeinkreuz entfernt, um es in eine engere Verwandtschaft zu stellen. Vgl. [Andersen 2008](#), S. 393–397.

Kunstgeschichte den vollplastischen Corpus Christi präsentiert. Verständlich wird dieser Stilbruch in der Betrachtung der historischen Hintergründe. König Ferdinand und Königin Sancha wollten über eine neue Visualisierung auf ihren imperialen Anspruch und den Beginn einer neuen Dynastie aufmerksam machen. Um dies zu verwirklichen, benutzten sie unter anderen die im Hl. Römischen Reich vorherrschende Formensprache. Dazu stellten sie einen Künstler an, der zuvor in Essen gewirkt haben muss, denn obwohl in León allein die Elfenbeinarbeiten und nicht mehr die Metallkunst überliefert sind, sind die Parallelen zwischen den in beiden Orten gefertigten Werken nicht von der Hand zu weisen.

Die beinahe verschwenderische Benutzung des Materials Elfenbein hängt in Spanien mit den aktiven arabischen Handelbeziehungen und dem daraus resultierenden reichlichen Vorhandensein afrikanischen Elfenbeins zusammen.<sup>228</sup> Die Zentren der Elfenbeinschnitzerei befanden sich demzufolge auch in muslimisch regierten Städten, wie Córdoba und Cuenca. Mit der Aufsplitterung des Kalifats in untereinander verfeindete Taifa-Reiche wie auch durch die hohen finanziellen Abgaben, die ihre Herrscher an die christlichen Könige zahlten, waren viele arabische Künstler gezwungen, neue Arbeitgeber zu suchen.<sup>229</sup> Prädestinierte Brotgeber waren die Könige Nordspaniens mit ihren gefüllten Staatskassen und dem Wunsch nach herrschaftlicher Repräsentation.

In einer ganz ähnlichen Situation befanden sich die Goldschmiede und Elfenbeinschnitzer des Salierreiches, deren Auftragslage seit dem Tod Kaiser Heinrichs III. (1056) drastisch einbrach. So lockte sie der Ruf neuer Kunstzentren, die León und Navarra hießen und über die bekannte Route des Jakobspilgerweges aus allen Himmelsrichtungen zugänglich waren.

---

<sup>228</sup> Zur Verbreitung von Elfenbein und dessen Verarbeitung vgl. [Cutler 1985](#), S. 40.

<sup>229</sup> Über die islamische Elfenbeinkunst in Spanien vgl. [Kühnel 1971](#), S. 3 f.



## Isidorschrein

Wie bereits erwähnt, werden in der Schenkungsurkunde Ferdinands I. und seiner Ehefrau Doña Sancha fünf Kästen genannt, die in Silber und Elfenbein oder zumindest in vergleichbarer Weise gefertigt wurden: *capsam eburneam operatam cum auro et alias duas eburneas argento laboratas: in una ex eis sedent intus tres alie capselle in eodem opere facte et dictacos culpertiles eburneos.*<sup>230</sup>

Die erschwerte Zuordnung des Isidorschreins ([Bild 41](#)) an einen der hier beschriebenen Kästen ist mit dessen Destruktion durch die napoleonischen Truppen und der 1847 von dem spanischen Goldschmied Manuel Rebollo recht frei durchgeführte Rekonstruktion zu begründen.<sup>231</sup> Die überlieferte Form weist nicht auf eine einstige Elfenbeinverkleidung hin, weshalb der Schrein nicht als einer jener *capsam eburneam* zu identifizieren ist. Aus diesem Grund kann es sich bei dem vorliegenden Schrein nur um einen der verborgenen Kästen handeln. Eine derartig flüchtige Erwähnung erscheint in der heutigen Zeit geradezu fahrlässig, beeindruckt doch das Objekt durch seine Bildnarration, die als silberne und teilweise vergoldete Treibarbeit den Kasten ummantelt. Obwohl das Material Silber zunächst einen gewissen Zwang zur Kostenersparnis vermuten lässt, zeugt es gleichzeitig von einem Willen zur Plastizität, ermöglicht doch Silber differenziertere Ausformungen als das weichere Material Gold.<sup>232</sup>

### Bestandsaufnahme

Da sich die dargestellten Szenen nicht auf die Vita des hl. Isidor beziehen, darf davon ausgegangen werden, dass der Schrein ursprünglich nicht als Reliquienbehälter für den westgotischen Gelehrtenheiligen in Auftrag gegeben wurde. Detaillierte Beschreibungen zum Schrein liefert einmal mehr der Reiseberichterstatter Ambrosio de Morales. In seinen Aufzeichnungen nennt er ein silbernes, von vier Löwen getragenes Reliquiar, dessen verborgene Heiligtümer aufgrund der Vernagelung dem Betrachter verschlossen bleiben. Aufbewahrt werde der Reliquienschrein in einem weitaus größeren, mit Goldblechen verkleideten Kasten, der in Gold gefasste Halbedelsteine

---

<sup>230</sup> Zur Schenkungsurkunde vgl. [Anhang 1](#).

<sup>231</sup> Vgl. [Williams/Walker 1993a](#), S. 239–244.

<sup>232</sup> Zu den Metallmischungen in der Goldschmiedetechnik vgl. [Bolg/Kempkens 2012](#), S. 87.



sowie in Emaille gefertigte Medaillons zur Zierde trage.<sup>233</sup> Dieser goldene Schrein, der heute als verschollen gilt, wird auch im Inventar von 1553 erwähnt: „Zunächst existiert ein großer Schrein in der Mitte des Hauptaltars [...] der Schreindeckel sowie neun weitere figürliche Darstellungen, die den Kasten zierte, wurde durch den Grafen Don Heinrich (von Portugal) entwendet. Item gibt es im Inneren des Schreins einen kleineren Reliquienkasten, in dem sich die sterblichen Überreste des ruhmreichen Schutzheiligen Isidor befinden sollen. Es existiert keine Schließvorrichtung, sondern der silbergeschmiedete, getriebene und vergoldete Kasten ist zugenagelt. Um den Kasten, der von vier Silberfüßen getragen wird, ziehen sich bildliche und schriftliche Darstellungen. Die Vorderseite trägt hierbei sieben Figuren, die sich in drei Einfassungen unterteilen. Auf der ersten findet sich unter der Darstellung die Inschrift: *Dominus edificat costam Adae in mulierem*; die zweite Tafel bekundet *Adduxit Dominus ad Adam omnem creaturam*; die dritte besagt *De ligno dat mulier viro*; rechts zeigen sich drei Figuren: Gottvater, Adam und Eva sowie die Inschrift: *Dixit Dominus ad Adam ubi est*. Auf der Rückseite sind sieben weitere Figuren aufgenommen.“<sup>234</sup> Weiterhin berichtet Pérez Llamazares, dass die Vorder- und Rückseite des Deckels mit jeweils fünf Figuren gestaltet wurde, während sich auf den Seitenflächen der Abdeckung die Evangelistensymbole des hl. Lukas und des hl. Markus befanden.

Auf dem heute 81,5 × 44,4 × 33,0 cm großen Reliquienschrein sind die Silberreliefs in veränderter Abfolge angeordnet: Den Auftakt der auf dem Kasten dargestellten Schöpfungsgeschichte bildet die auf der Schmalseite applizierte Treibarbeit zur Erschaffung Adams ([Bild 42](#)), die von dem *titulus* HIC FORMAT[UR] ADA[M] ET INSPIRAT[UR] A D[E]O (Hier wird Adam erschaffen und von Gott eingehaucht) begleitet wird. Auf der Schreinlängsseite liefern die auf der Sockelzone erhaltenen *tituli* Auskunft über die einstige Bildabfolge. Die äußere linke Inschrift DO[MI]N[US] EDIFICAT COSTAM ADE IN MULIERE[M] (Der Herr baute aus der Rippe Adams eine Frau) verrät, dass sich dort die heute verschollene Tafel der Erschaffung Evas befand.<sup>235</sup> Entgegen der Schöpfungsgeschichte folgte im mittleren Bildfeld die Zuführung der Tiere an Adam: ADDUXIT DO[MI]N[US] AD ADA[M] OMNEM

<sup>233</sup> Vgl. [Morales 1765](#) (1977), S. 40 f. Weitere Ausführungen zum Goldkastens werden im Kapitel I.3 „Verschollene Objekte“ getätigt.

<sup>234</sup> Das Inventar wurde von dem Leoneser Abt Julio Pérez Llamazares veröffentlicht, vgl. [Pérez Llamazares 1925](#), S. 85 f.

<sup>235</sup> Zu den Bildfeldern und deren Untertitel vgl. auch [Trinks 2006](#).

CREATURA[M] (Der Herr hat Adam alle Geschöpfe zugeführt).<sup>236</sup> Der Genesis zufolge wurden jedoch erst die Ackertiere und Vögel erschaffen und dem Menschen zugeführt. Daraufhin bemerkte der Schöpfer, dass er bisher keine Hilfe hervorgebracht habe, die dem Menschen entsprach und formte deshalb aus der Rippe Adams die Frau.<sup>237</sup> Die rechts eingesetzte Inschrift DE LIGNO DAT MULIER VIRO (Vom Holz gibt die Frau dem Mann) verweist auf die einstige Anbringung des Sündenfalls ([Bild 43](#)). Als einziges erhaltenes Relief dieser Seite wurde es vermutlich aus ästhetischen Gründen in das Zentrum der Längsseite gerückt. Da Adam auf der Tafel in intimer Zweisamkeit mit Eva dargestellt ist und Pérez Llamazares von insgesamt sieben Figuren berichtet, waren auf den zwei verschollenen Szenen insgesamt fünf weitere Figuren zu sehen: Gottvater, Adam und die aus seiner Rippe entnommene Eva auf der ersten Tafel und Gottvater plus eine weitere Figur auf der mittleren Tafel. Auf der zweiten Schmalseite folgt die Verurteilung Adams und Evas ([Bild 44](#)). Standartenartig ist die Inschrift direkt auf der Silbertafel appliziert: DIXIT D[EU]S ADA[M] UBI ES (Wo bist du, hat der Herr zu Adam gesprochen). Hierbei handelt es sich um eine Verkürzung nach byzantinischer Tradition. In der lateinischen Bibel heißt es im 1. Buch Mose „*Dominus Deus Adam et dixit ei ubi es*“. Ebenso ungewöhnlich ist zudem die begleitende bildliche Darstellung, in der Adam und Eva mit Röcken bekleidet werden ([Bild 45](#)).

Die mittlere Tafel zeigt, wie das erste Menschenpaar durch einen Engel aus dem Paradies vertrieben wird ([Bild 46](#)). Den mahnenden Epilog bildet auf der äußeren rechten Tafel eine männliche Figur im herrschaftlichen Ornat, das sich aus Tunika, Pallium und Schnürstiefeln zusammensetzt ([Bild 47](#)). Da die Bekrönung des nobel gekleideten Mannes ebenso fehlt wie die Bildunterschrift, lässt seine Bestimmung Freiraum für Spekulationen.

Unterteilt werden die in tiefen Kassetten eingelassenen Bildszenen durch miniaturhafte Wandpfeiler, in deren Innenwände korinthische Säulen eingestellt sind. Die architektonische Formgebung des Schreins wurde ursprünglich durch ein Walmdach unterstützt, das erst im Zuge der Restaurierungen gekappt wurde. In seinen 1932 veröffentlichten Untersuchungen zum Isidorschrein führt Gómez-Moreno eine Rekonstruktion vor, die zeigt, wie die silbernen Treiarbeiten auf der Oberfläche des

---

<sup>236</sup> Gen 2,7–24.

<sup>237</sup> Gen 2,19–23.

heutigen Flachdeckels einst die Vorderseite des Walmdaches schmückten ([Bild 48](#)).<sup>238</sup> Die Rekonstruktion erklärt auch die heutige auf dem Flachdeckel vorgenommene ungeschickte Anordnung der elf Silberreliefs als aufgesetzte Diagonalen ([Bild 49](#)). Zwischen den Figuren sind weitere Silberreliefs arrangiert, die alternierend symmetrisch angeordnete Palmettenranken und Flechtmotive darstellen. Im Zentrum der heutigen Abdeckung ist eine vollbärtige Figur platziert, die eine knielange Tunika und ein prächtiges Pallium, das über der rechten Schulter geschlossen ist, trägt. Der schwere Kronenreif identifiziert den Dargestellten als König Ferdinand I. und demzufolge die ihm zugewandten bartlosen Figuren, welche schlichtere Tuniken tragen, als dessen Hofstaat.<sup>239</sup> Gegenüber dem Hofstaat Ferdinands war vermutlich einst das Gefolge Doña Sanchas zu sehen.<sup>240</sup> Die auf den Schmalseiten eingefügten Evangelistensymbole Löwe und Stier, deren dreieckige Rahmungen durch die Neuordnung in Mitleidenschaft gezogen wurden, dürften demzufolge die steil ansteigenden Schmalseiten des einstigen Walmdaches ausgefüllt haben. Die schmucklosen Randleisten des heutigen Deckels könnten nach Gómez-Moreno einst mit jenem wellenförmigen Rankenmotiv besetzt worden sein, das heute die Sockelleiste des Kastens bildet. Wohingegen die auf dem Flachdeckel als Filigranarbeiten eingesetzten neogotischen Filialbögen wie auch die Büste eines Heiligen im 19. Jahrhundert ergänzt wurden.

Morales' Bemerkung, dass der Kasten von vier Löwen getragen wurde sowie Pérez Llamazares Erwähnung der vier Silberfüße führen zu der Annahme, dass sich der Schrein einst über vier Löwentatzen erhob. Noch heute sind die ehemaligen Verbindungspunkte auf der Kastenunterseite sichtbar. Derartige Löwentatzen gehören zur regelmäßigen Ausstattung der ottonisch-frühsalischen Tragaltäre und Reliquiare.

---

<sup>238</sup> Der von Gómez-Moreno durchgeführten Rekonstruktion ist vorbehaltlos zuzustimmen, vgl. [Gómez-Moreno 1932](#), S. 210–212. Dazu auch [Bredekamp/Seehausen 2005](#), S. 138 f.

<sup>239</sup> Hierbei muss eingeräumt werden, dass ein Herrscher nicht immer bärtig dargestellt sein muss. So sind von Otto II., Otto III. sowie Heinrich IV. und Heinrich V. Porträts mit und ohne Bart bekannt. Durch Pallium und Kronenreif ist der Dargestellte aber zweifelsfrei als Herrscher zu identifizieren. Vgl. [Hoffmann 1986](#), S. 13.

<sup>240</sup> Vgl. [Gómez-Moreno 1932](#), S. 209 und [Fernández González 2009](#), S. 55.

## Die Ikonographie

Aus dem frühen bis hohen Mittelalter haben sich nur wenige plastische Werke erhalten, welche die Genesis narrativ verbildlichen. Für die Kleinkunst wären die byzantinischen Elfenbeinkästen aus dem beginnenden 11. Jahrhundert zu nennen, von denen ein Exemplar im Kirchenschatz von St. Maximin in Trier nachzuweisen ist.<sup>241</sup> Beispiele der abendländischen Kunst bilden die in Tour gefertigte Bibel von Moutier-Grandval (um 840),<sup>242</sup> die Caedmon Genesis (10. Jahrhundert),<sup>243</sup> Fragmente des elfenbeinernen Antependiums aus Salerno (zweite Hälfte 11. Jahrhundert)<sup>244</sup> sowie die 1015 gegossenen Bronzetüren des Hildesheimer Doms.<sup>245</sup> Wiederholt wird die Vorbildfunktion dieser Bronzetüren für den Isidorschrein betont, obgleich tiefgreifende Untersuchungen zu keinem Zeitpunkt stattfanden.<sup>246</sup> Aus diesem Grund soll zunächst der Leoneser Isidorschrein den Hildesheimer Bronzentüren direkt gegenübergestellt werden.

Der Auftraggeber der Bronzetüren und geistige Kopf des wohlgedachten Bildprogramms war der Hildesheimer Bischof Bernward (993–1022). Durch seine gemeinsamen Reisen mit seinem Schüler und späteren Kaiser Otto III. lernte Bernward weite Teile des nördlichen Kaiserreiches und Italiens kennen. Seine gesammelten Eindrücke dürften auch die beiden monumentalen Türflügel inspiriert haben, die er jeweils aus einem Stück gießen ließ und mit Szenen des Alten und Neuen Testaments gestaltete. Eingeleitet wird die Genesis im oberen linken Bildfeld mit der Erschaffung Adams. Daran anschließend folgen die Zuführung Evas, der Sündenfall, das Verhör mit der Verurteilung, die Vertreibung aus dem Paradies sowie Szenen aus dem Erdenleben

---

<sup>241</sup> Rosettenkasten, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, Inv. Nr. Kg 54:219. Vgl. [Jülich 2007](#), Nr. 6. Ein identischer Rosettenkasten hat sich weiterhin im Cleveland Museum of Art, Inv. Nr. 24.747 erhalten.

<sup>242</sup> Die Bibel von Moutier-Granval, British Museum, London, Add. 10546.

<sup>243</sup> Caedmon Genesis, Bodleian Library, Oxford, Ms. Junius 11.

<sup>244</sup> Ausführliche Untersuchungen zum Antependium aus Salerno liefert [Ferdinando Bologna 2008](#).

<sup>245</sup> In der Malerei fanden sich in der kaiserlichen Hofkirche in Ingelheim Szenen, die das Alte und das Neue Testament gegenüberstellten. Als Szenen der Genesis wurden „die Geschichte des ersten Menschen im Paradies, Sündenfall und Strafe, der Brudermord, die Sündfluth u.s.w. verbildlicht.“ Ein von Erzbischof Bardo (1031–1051) für den Mainzer Dom ausgearbeitetes, jedoch nie realisiertes Bildprogramm hat sich in der lyrischen Beschreibung von Ekkehard IV. erhalten. Vgl. [Schneider 1871](#); [Kotzur 2011](#), S. 367 f.

<sup>246</sup> Vgl. [Gómez-Moreno 1932](#), S. 211 f.; [Yarza Luaces 2000](#), S. 169; [Bredenkamp 2011](#), S. 63–66.

Adams und Evas, die mit der Ermordung Abels enden.<sup>247</sup> Ebenso wie die Bernwards-Türen beginnt auch der Isidorschrein mit der Schöpfung des Menschen, die Erschaffung der Welt wird hingegen nicht thematisiert. An die Erweckung Adams schließen Szenen an, die sich ausschließlich mit dem Paradies beschäftigen und somit die Deutung des Schreins als Himmelsarchitektur unterstützen.

In der Auftaktszene, die sich auf der Schreinschmalseite befindet, verhilft Gott dem nach seinem Abbild geschaffenen Adam auf die Füße. Das noch unsichere Auftreten des ersten Menschen wird durch seine kippende Körperhaltung, die gebeugten Knie und die hilflos angehobenen Hände artikuliert. Beinahe spiegelsymmetrisch beugt sich Gottvater zurück, um das Ergebnis seiner Schöpfung kritisch zu betrachten (Bilder 57 und 65). Auf den Hildesheimer Bronzetüren wird der Körper ebenfalls gerade aufgerichtet, jedoch ist er hier starr und leblos und muss noch mit dem Atem Gottes erfüllt werden. Die ikonographische Übereinstimmung des aufzurichtenden Körpers ist insoweit bedeutsam, als in der Buchmalerei Adam häufig liegend, das heißt in dem Moment dargestellt ist, in dem er aus der Erde geformt wird. In León wie auch in Hildesheim gehen hingegen die Verbildlichungen des Themas auf die Genesis-Kommentare des Augustinus sowie die Betrachtungen des Menschen von Hrabanus Maurus zurück. Augustinus zufolge unterscheidet sich der Mensch von allen anderen Geschöpfen durch seine aufrechte Haltung und die durch Gott erfahrene Beseelung.<sup>248</sup> Hrabanus Maurus führt Augustinus' Überlegungen fort, indem er behauptet, dass die Griechen den Menschen *anthropos* nannten „weil er nach oben schaut und vom Boden aufgehoben ist zur Betrachtung seines kunstvollen Schöpfers“.<sup>249</sup>

Die zweite Szene bezieht sich sowohl in León als auch in Hildesheim auf Eva, wobei der Gegenstand des Themas variiert. So war in León einst die Erschaffung Evas aus der Rippe zu sehen,<sup>250</sup> während in Hildesheim die Zuführung Evas an Adam dargestellt ist ([Bild 50](#)).

---

<sup>247</sup> Zur Vorbildfunktion der Holztüren von San Ambrogio in Mailand (Ende 4. Jahrhundert) und Santa Sabina in Rom (um 430) für die Hildesheimer Türen vgl. [Mende 1994](#), S. 29. Die beiden frühchristlichen Türen stellen ebenfalls Darstellungen des Alten und Neuen Testament gegenüber, die Geschichte des ersten Menschenpaares nehmen sie allerdings nicht auf.

<sup>248</sup> Augustinus: *De genesi ad litteram* 6,12. Zur Umsetzung der Genesis auf den Hildesheimer Bronzetüren vgl. [Brandt 2010](#), S. 24.

<sup>249</sup> [Hrabanus Maurus](#): *De rerum naturis*, PL 111, 139.

<sup>250</sup> DO[MI]N[US] EDIFICAT COSTAM ADE IN MULIERE[M].

In der dritten Szene stellt sich im Vergleich zwischen León und Hildesheim eine veränderte Abfolge dar. Denn während in León Gottvater Adam alle Lebewesen zuführt, „um zu sehen, wie er diese benennen würde“, <sup>251</sup> folgt in Hildesheim der Sündenfall. Dabei irritiert vor allem das in León aufgenommene Motiv, da es mit der Erschaffung Evas in einer chronologisch umgekehrten Reihenfolge angeordnet ist.

Der Moment des Sündenfalls wird in León an vierter Position gezeigt. Ebenso wie auf den Bronzetüren wird die Verführung anhand simultaner Akte veranschaulicht (Bilder 43 und 51). So verlockt auf dem Isidorschrein die Schlange zunächst Eva dazu, den Apfel zu essen. Schwach geworden betört daraufhin Eva den arglosen Adam, es ihr gleich zu tun. Nach dem lustvollen Probieren vom Baum der Erkenntnis ist sich die Frau ihrer weiblichen Reize bewusst und setzt diese gekonnt ein, um Adam in Versuchung zu bringen: Während sie mit ihrer rechten Hand den Apfel aus dem Maul der Schlange entgegennimmt, wendet sie sich verführerisch zurück, um mit ihrer linken Adam den Apfel weiterzureichen. Um ihre nackte Scham zu verdecken, überkreuzt sie dabei anmutig die Beine. Adam, der ihr gegenüber keinen Argwohn hegt, streckt seine Hand der dargebotenen Frucht entgegen und besiegelt damit sein Schicksal. In Hildesheim wird die Abfolge der Bewegungen mit einer weiteren Zwischenstufe verbildlicht. Gleich einer Fotoserie Eadweard Muybridges taucht der Apfel innerhalb einer Szene nicht zwei-, sondern dreifach auf: im Maul der Schlange, in der linken Hand Evas und in ihrer rechten Hand, mit der sie den Apfel weiterreicht. Vergleichbar ist auf dem spanischen und dem deutschen Werk die Einrahmung der Szene durch zwei schmale Paradiesbäume, die ein stilisiertes Blattwerk als Baumkrone tragen.

Sowohl in León als auch in Hildesheim schließt sich dem Sündenfall die Verurteilungsszene an (Bilder 44 und 51). Vergebens versucht in den beiden Darstellungen das Menschenpaar seine Nacktheit zu verbergen. Gottvater, der jeweils mit einem Kreuznimbus bekrönt und somit in der Gestalt Christi erscheint, bemerkt den Verrat und richtet anklagend den Zeigefinger gegen Adam. Der wiederum leitet die Schuldzuweisung an Eva weiter, die daraufhin in Richtung Schlange weist. Die hier festzustellenden ikonographischen Übereinstimmungen lassen jedoch nicht

---

<sup>251</sup> Gen 2,19.

zwangsläufig auf eine gemeinsame Abhängigkeit schließen, da es sich hierbei um eine traditionelle Bildformel des Abendlandes handelt.<sup>252</sup>

Im Anschluss an die Verurteilung folgt in León ein äußerst selten verbildlichtes Thema, bei dem Gottvater Adam und Eva mit Fellröcken bekleidet (Bild 45).<sup>253</sup> Die schüchterne Gestik, mit der Eva ihre Hände behutsam auf den Rock legt, betont ihr Unbehagen. Dem unbeholfenen Adam, der nun gleichfalls die Beine überkreuzt, wird von Gottvater das Gewand über den Kopf gezogen. Beinahe ohnmächtig ergreift Adam Halt suchend den Mantelzipfel seines Schöpfers und „angesichts dessen, daß dieses Kleid den Kirchenvätern zufolge das irdische Exil und den Tod bedeutet, sperrt Adam, als wolle er diese zum Tode führende Neugeburt verhindern, den linken Arm ab.“<sup>254</sup>

Die letzte gemeinsame Szene bildet die Vertreibung aus dem Paradies (Bilder 46 und 52). Sowohl in León als auch in Hildesheim wird in traditioneller Weise das reumütige Menschenpaar durch den mit Feuerschwert bzw. Zepter ausgestatteten Engel aus dem Paradies geführt. Analog zur vorherigen Szene ist auf dem Silberschrein das Menschenpaar bereits bekleidet. In Hildesheim schützt das Paar seine nackte Scham mit Hilfe von Feigenblättern. Zusätzlich wird auf der Bronzetür der räumliche Eindruck dadurch verstärkt, dass Adam eine Turmarchitektur öffnet, die ihn aus dem Schutz des Paradieses entlässt.

In der anschließenden Szene verzichtet der Isidorschrein – im Gegensatz zu den Bronzetüren – auf Szenen, die das Erdenleben des ersten Menschenpaares zeigen. Stattdessen nimmt er einen vornehm gekleideten weltlichen Herrscher auf, der mit ausgestrecktem Zeigefinger zurück auf den Beginn der Genesis verweist (Bild 47). Damit läutet er als Erzähler die Unheilsgeschichte der Menschheit ein, während er gleichzeitig als ein von Gottes Gnaden eingesetzter Herrscher, bei dem es sich höchstwahrscheinlich um Ferdinand I. handelt, einen Teil der Heilsgeschichte bildet.<sup>255</sup>

---

<sup>252</sup> In Byzanz werden dagegen anstelle der Verurteilung das Verstecken Adams und die Frage Gottes nach dessen Verbleib („Wo bist du?“) bevorzugt.

<sup>253</sup> Gen 3,21.

<sup>254</sup> [Bredekamp/Seehausen 2005](#), S. 159.

<sup>255</sup> Gómez-Moreno stellte die These auf, dass es sich bei dem ungekrönten Herrscher um Sancho *el Mayor*, den Vater Ferdinands I., handelt, vgl. [Gómez-Moreno 1965](#), S. 7. Aufgrund der weiteren Stiftungsobjekte, welche den Namen oder das Abbild König Ferdinands I. und der Königin Sancha tragen und im Sinne der Herrschaftspräsentation zu lesen sind, ist die von Gómez-Moreno aufgestellte These abzuweisen. Hierzu auch [Bredekamp/Seehausen 2005](#), S. 148.



Eine derartig christologische Deutung der Königsherrschaft, welche Bezüge zwischen der eigenen Geschichte und dem Wirken Gottes zusammenstellt, gehört zu einem wesentlichen Bestandteil der ottonischen „Herrschaftstheologie“.<sup>256</sup> Übernommen wurde aus dem Hl. Römischen Reich zudem die Typologisierung des Herrschers, der mit kniehohen Schnürstiefeln und einem kostbar gesäumten Mantel, welcher mit Hilfe einer Schließe an der Schulter zusammengehalten wird, dargestellt ist.<sup>257</sup> Beinahe identisch findet sich die Haltung des Herrschers auf fol. 113 des Goldenen Evangelienbuchs Heinrichs III. wieder ([Bild 94](#)).<sup>258</sup> Der nobel gekleidete Mann tritt dort als Zeuge bei der Heilung einer Buckligen auf. Durch seine unmittelbare Nähe zur kranken Frau und der Aufnahme des Blickkontaktes mit Christus wird er zum Teilhaber des Geschehens. Seine vorgebeugte Haltung und der ausgestreckte Zeigefinger lassen ihn aber auch als Kommentator erscheinen.

Resümierend kann für die Ikonographie der Genesis festgestellt werden, dass sich die Narrationen des Isidorschreins auf einen kleineren Zeitabschnitt beschränken als jene der Hildesheimer Bronzetüren, diesen aber in einem innovativen und umfassenderen Erzählstrang präsentieren. Ikonographische Parallelen zeigen die Szenen der Erschaffung, des Sündenfalls und der Vertreibung, wobei zu bemerken ist, dass die beiden letztgenannten dem traditionellen Bildkanon entsprechen und damit nicht zwangsläufig eine verwandtschaftliche Beziehung voraussetzen.

---

<sup>256</sup> Zur Herrschaftstheologie in der ottonischen Geschichtsschreibung vgl. [Keller 2002](#), S. 22–33, hier vor allem S. 32.

<sup>257</sup> In der ottonisch-frühsalischen Kunst ist eine derartige Darstellung des Herrschers an einer Vielzahl von Beispielen nachweisbar, so vor allem auf dem Buchdeckel des Echternacher *Codex Aureus* oder in der Illumination Heinrich des Zänkers im Neumünsterer Regellbuch. Regellbuch von Neumünster, Staatsbibliothek, Bamberg Msc. Lit. 142, fol. 4v.

<sup>258</sup> Vgl. [Boeckler 1933](#), Abb. 89.



### Stilistische Ausarbeitung

Ebenso wie die motivischen, führen auch die stilistischen Umsetzungen zwischen dem Leoneser Isidorschrein und den Hildesheimer Bronzetüren zu Annahmen über deren Verwandtschaft.<sup>259</sup> So sind auf dem Silberschrein gleich den Bronzetüren die Köpfe und Oberkörper der Figuren vollplastisch herausgearbeitet und vom Hintergrund losgelöst. Das Haupt ragt dabei so weit vor, dass durch die Verkürzung der Hals kaum noch erkennbar ist. Es hat den Anschein, der Kopf würde direkt auf dem Oberkörper aufsitzen.

Aufgrund der Datierung werden die Bronzetüren als Vorbild für den Isidorschrein angesehen. Das heißt, ein in Sachsen wirkender Handwerker oder jemand, der mit der sächsischen Metallkunst vertraut war, müsste nach León gereist sein, um dort das Erlernte umzusetzen. Anhand der bisherigen Untersuchungen konnte in der vorliegenden Arbeit bisher nur ein salischer Meister identifiziert werden, und dieser stand in Verbindung mit den rheinischen Werkstätten. Es stellt sich daher die Frage, ob der in Spanien wirkende salische Meister tatsächlich Hildesheim bereiste oder ob er vielmehr dessen Vorbilder bzw. Nachwirkungen rezipierte, zumal sich das Kunstschaffen Bischof Bernwards auf den Guss und weniger auf das Goldschmiedehandwerk konzentrierte und von daher einen anderen Künstlerkreis beschäftigte. Aus diesem Grund sollen im Folgenden die Vorbilder für die Gestaltung der Hildesheimer Figuren betrachtet werden, die Ursula Mende zufolge auf den monumentalen Fassadenschmuck von St. Pantaleon in Köln zurückgehen. Die freiplastisch aus der Hintergrundfläche herausgelösten Köpfe ([Bild 53](#)) bilden gleichsam die frühesten bauplastischen Beispiele einer Westfassade.<sup>260</sup> Nach Hildesheim gelangte diese stilistische Eigenart durch die 1011/1013 stattgefundene Investitur des einstigen Propstes von St. Pantaleon, Goderamus, als Abt von St. Michael in Hildesheim. Da die Fassade von St. Pantaleon (984 und 996) beim Eintreffen der Mönche bereits fertig gestellt war, ist anzunehmen, dass der Skulpturenstil von Köln nach Hildesheim exportiert wurde.<sup>261</sup> Für den in Spanien wirkende Künstler ist es daraus schlussfolgernd möglich, dass er von den Kölner Bauskulpturen inspiriert wurde.

---

<sup>259</sup> Vgl. die Ausführungen von John W. Williams und Daniel Walker zum Isidorschrein, in: [Williams/Walker 1993a](#), S. 244. Weiterhin [Gómez-Moreno 1932](#), S. 211 f. und [Bredekamp/Seehausen 2005](#), S. 142.

<sup>260</sup> Vgl. [Binding/Untermann 1985](#), S. 82.

<sup>261</sup> Vgl. [Mende 1994](#), S. 31 f.; [Wesenberg 1972](#), S. 96.

Eine zweite These verbindet den Isidorschrein sowie weitere Leoneser Schatzkunstwerke mit dem um 1045 gefertigten Gertrudentragaltar aus Braunschweig ([Bild 14](#)). Gemäß den vorangegangenen Beispielen treten auf diesen die Köpfe der Apostelfiguren zu einem Dreiviertel aus der Fläche heraus und scheinen direkt auf dem Oberkörper aufzusitzen. Zudem postiert der Gertrudentragaltar ebenso wie der Isidorschrein alle Figuren auf plastisch herausragenden Plinthen. Weiterhin ist auf dem Gertrudentragaltar die Darstellung des hl. Sigismund mit jener des unbenannten Herrschers auf dem Isidorschrein vergleichbar. Beide Figuren nehmen eine kontrapostische Haltung ein und lassen dabei eine Hand vor dem Oberkörper ruhen, während die zweite Hand nach außen in Richtung Kastenschmalseite weist. Martin Gosebruch stellt in seinen Untersuchungen zum Tragaltar heraus, dass dieser in einer von der Gräfin Gertrud in Braunschweig eingerichteten Goldschmiedewerkstatt gefertigt wurde.<sup>262</sup> Die Einrichtung jener Werkstatt fand mit Unterstützung der Essener Äbtissin Theophanu statt, die einen am Rhein wirkenden Meister nach Sachsen sandte.<sup>263</sup> Am überzeugendsten offenbaren sich heute die zwischen Niedersachsen und dem Niederrhein bestehenden verwandtschaftlichen Verhältnisse vor allem in der Gegenüberstellung des Gertrudentragaltars mit dem Buchdeckel des Essener Theophanu-Evangeliars ([Bild 54](#)). Als Vorbild für den Tragaltar könnte gleichermaßen der heute verschollene Marsusschrein aus Essen gedient haben, welcher aus reinem Gold und mit kostbaren Gemmen sowie seltenen Steinen im Auftrag Ottos II. und seiner Gattin Theophanu gefertigt und an das Essener Frauenstift geschenkt wurde.<sup>264</sup>

---

<sup>262</sup> Goseburch konstatiert weiterhin, dass zur Stiftung der Gräfin Gertrud die beiden Goldkreuze und das Armreliquiar des hl. Blasius, welche heute zum Welfenschatz zählen, gehörten.

<sup>263</sup> Vgl. [Gosebruch 1979](#), S. 32. Zudem wurde die hl. Liuttrudis, deren Reliquien im Braunschweiger Liudolfkreuz aufbewahrt werden, auch in Essen verehrt. Ihre sterblichen Überreste waren im Marsusschrein eingeschlossen. [Ders. 1979](#), S. 28.

<sup>264</sup> Als der Schrein im 17. Jahrhundert in Köln weilte, transkribierte der Kölner Historiograph und Kanoniker Andreas Aegidius Gelenius die Inschrift: *Erat tumba horum sanctorum mero ex auro, gemmisque pretiosissimis & penitus raris elaborata, donum Ottonis Secundi Imperatoris & Theophaniae Augustae eius Coniugis, tunc Asceterio Assindiensi collatum, quando illi Machtildis eorumdem Augustorum Filia, illustrissima tum pietate, tum generis splendore praesedit.*“ (Der Schrein dieser Heiligen [Marsus und Liuttrudis] war aus reinem Gold und mit kostbaren Gemmen sowie seltenen Steinen gefertigt. Ein Geschenk Kaiser Ottos II. und seiner Gemahlin Kaiserin Theophanu, einst an das Kloster Essen gegeben, als diesem Mathilde, die Tochter des Kaisers vorstand, durch Frömmigkeit und Adelsglanz gleichermaßen ausgezeichnet). Die Inschrift ist in Beuckers Untersuchungen zum verlorenen Marsusschrein wiedergegeben. Dort wird weiterhin berichtet,

Der um die Jahrtausendwende zu datierende Schrein zog allein schon deshalb die Aufmerksamkeit auf sich, weil er als frühester der rheinischen Reliquiare den Typus des Großschreins mit Walmdach, der sich vor allem erst während des 12. Jahrhunderts durchsetzen sollte, vorausnimmt.<sup>265</sup> Der Marsusschrein ist wahrscheinlich in Trier oder Köln gefertigt worden und steht somit in einem Verhältnis mit dem Basler Antependium (Bild 55), das wiederum häufig in einem stilistischen Zusammenhang mit dem Leoneser Isidorschrein gebracht wird.<sup>266</sup> Als übereinstimmende Details werden hierzu unter anderen die schollenartigen Plinthen, auf denen die getriebenen Figuren innerhalb der Arkaturen stehen, wie auch das Wehen der Mantelzipfel angemerkt. Das bisher nicht identifizierte Bindeglied zwischen Basler Antependium und Isidorschrein könnte damit der verschollene Marsusschrein sein. Dies würde auch den erheblichen Rangunterschied erklären, der zwischen den Figuren des Basler und des Leoneser Werkes besteht.

Resümierend kann gesagt werden, dass für die stilistische Ausarbeitung des Isidorschreins kaum eine direkte Verbindung mit Hildesheim festzustellen ist. Als Paradigma der ottonischen Metallkunst und aufgrund der Überlieferungslücken dürfen die Bronzetüren dennoch im Vergleich mit Spanien angeführt werden, jedoch nur, wenn gleichzeitig die Verbindung zur rheinischen Goldschmiedekunst geschlagen wird. Gravierende Unterschiede zur ottonisch-frühsalischen Kunst zeigen sich in León in der Gestaltung der Gewänder. Zwar sind unter der Kleidung die einzelnen Körperteile gut erkennbar, doch scheint die Drapierung der Stoffe eigenen Gesetzen zu folgen bzw. teilweise dem Wunsch nach Ornamentik zu unterliegen. So wird beispielsweise in der Bekleidungsszene die tütenförmige Falte auf Evas Rock nicht nach ihrer Bewegung modelliert, sondern wie ein Zierrat aufgesetzt. Stilisierte wirkt auf dem Isidorschrein zudem die anatomische Darstellung der Figuren. Trotz dieser Vereinfachungen besitzt der Leoneser Künstler eine gute Beobachtungsgabe, denn anders als auf der Bronzetür zeigt in der Verurteilungsszene Gottvater seine bittere Enttäuschung über den Verrat,

---

dass die Reste des Metallbeschlages vor dem Eintreffen der napoleonischen Truppen entfernt und später eingeschmolzen wurden. Vgl. [Beuckers 2006a](#), S. 1 und 3.

<sup>265</sup> Vgl. [Beuckers 2006a](#), S. 2.

<sup>266</sup> Zur Lokalisierung des Marsusschreins nach Trier oder Köln vgl. [Beuckers 2006a](#), S. 111 f.

in dem er seinen Mantel fest um den Körper zieht, um sich vom Menschenpaar zu distanzieren.<sup>267</sup>

### Ornamentale Gestaltung

Der architektonische Aufbau des Isidorschreins mit dem einst hoch aufstrebenden Walmdach lässt sich zum großen Teil nur noch erahnen. Deutlich erkennbar ist noch immer die Gliederung der Längswände des Kastens mit Hilfe von Wandpfeilern, in deren inneren Laibungen Säulen eingestellt sind. In den drei Nischen der Längsseiten stehen die Figuren jeweils auf vergoldeten Plinthen, die sich plastisch von der Bildebene abheben (Bild 41). Die Oberfläche der Pilaster, wie auch die gesamte Sockelzone des Kastens ist mit einem Rankenwerk überzogen, das zwischen Gold und Silber alterniert.<sup>268</sup> Eine der vegetabilen Formen stellt hierbei die rautenförmige Ranke dar, in deren Inneren sich ein Palmblatt auffächert (Bild 46). Ganz ähnliche Rankenformationen gestalten auch die *verso*-Seiten der Essener Vortragekreuze (Bild 29). Hier wie dort sprießen vom äußeren Rand des herzförmigen Geflechts feine Knospen ab, während die Herzen selbst von zwei Ringen zusammengehalten werden.

Die Innenseiten der Pilaster wie auch die Nischenwand des unbekannten Herrschers und die Unterseite des Schreins sind mit einem Diamantquaderfries dekoriert. Offensichtlich erfreute sich das Ornament in der unter Ferdinand I. eingerichteten Werkstatt besonderer Beliebtheit, denn neben dem Isidorschrein taucht es an der fragmentarisch erhaltene Silberschließe des Pelagiusschreins auf (Bild 9), wie auch auf dem Elfenbeinkruzifix in León, um die Figur Adams zu hinterfangen (Bild 22). Bekannt ist das Motiv bereits in der Steinplastik der Königsbauten von Oviedo.<sup>269</sup>

---

<sup>267</sup> Die überkreuzte Armhaltung wie auch die kontrapostische Haltung Gottes ist in dieser Weise nicht auf den Bronzetüren, sondern in der frühsalischen Buchmalerei zu finden. So zeigt beispielsweise das Blatt 26 des Goldenen Evangelienbuches Heinrichs III. (Bild 88) den mit einem Kreuznimbus ausgestatteten Gottessohn in derselben abwehrenden Haltung, die sich hier jedoch gegen den Teufel richtet. Vgl. [Boeckler 1933](#), Abb. 44.

<sup>268</sup> Über das Rankenmotiv des Isidorschreins und dessen Übereinstimmung mit der Bauskulptur im Panteón de los Reyes vgl. [Seehausen 2009b](#).

<sup>269</sup> Exemplarisch wäre hierzu eine Reliefplatte mit Kreuz aus der Kirche San Martín in Salas bei Oviedo zu nennen. Vgl. [Noack-Haley 1993b](#), S. 137 f.; Die *Historia Silense* berichtet, dass zwischen den vielen heiligen und ehrwürdigen Plätzen die Kirche von San Salvador in Oviedo von Ferdinand I. besonders geschätzt wurde. „*Colebat, pre ceteris sacris et venerabilibus locis, ecclesiam santi Saluatoris Ouetensis, quam multo auro*

Indem Ferdinand I. das Ornament erneut aufgreift, demonstriert er einmal mehr, dass er seinen politischen Machtanspruch gleichermaßen als Fortsetzung des asturischen Königtums versteht.

Bei der Künstlerfrage hält es Gómez-Moreno für möglich, dass der Isidorschrein von jener Hand gefertigt wurde, die auch das verschollene Goldretabel sowie die drei Silberretabel in León produzierte.<sup>270</sup> Zweifelsohne dürfte der Meister des Isidorschreins nicht zwangsläufig alle Leoneser Metallarbeiten ausgeführt haben. Es ist deshalb denkbar, dass in der Leoneser Werkstatt ein lokaler Künstler unter der Aufsicht und nach Anweisung eines im frühsalischen Reich geschulten Meisters den Isidorschrein fertigte.

## Schrein der Seligpreisungen

Neben dem bereits beschriebenen Pelagiusschrein und dem Isidorschrein hat sich aus der Zeit Ferdinands I. ein weiterer mit Elfenbein geschmückter Kasten erhalten, der heute unter dem Namen *Arqueta de las Bienaventuranzas* im Museo Arqueológico in Madrid aufbewahrt wird (Bilder 56 bis 59).<sup>271</sup>

Auf drei Schauseiten zeigt der Kasten sieben Seligpreisungen der Bergpredigt Christi,<sup>272</sup> die jeweils auf einer hochformatigen Elfenbeintafel dargestellt sind. Die Tatsache, dass eine der insgesamt acht Seligpreisungen fehlt und die vierte Schauseite mit unzusammenhängenden islamischen Elfenbeinreliefs verziert ist, verweist auf die Verluste und späteren Veränderungen des Schreins. Im Zuge dieser Umgestaltung wurden die Tafeln ungeachtet ihrer eigentlichen Abfolge nebeneinander angeordnet und das anzunehmende Walmdach gekappt.

Da die Schenkungsurkunde Ferdinands I. ein Goldreliquiar und ansonsten Silberschreine nennt, die mit Elfenbein verziert sind, ist davon auszugehen, dass der Reliquienschrein der Sieben Seligpreisungen zusätzlich mit Silberplatten ausgestaltet

---

*et argento dotavit*“, [Pérez de Urbel/González y Ruiz Zorrilla 1959](#), S. 205. Zur Verwendung des Motivs im asturisch-Leoneser Königreich vgl. auch [Bredenkamp/Seehausen 2005](#), S. 152 f

<sup>270</sup> Vgl. [Gómez-Moreno 1932](#), S. 212.

<sup>271</sup> Inv. Nr. 52 092. Die Maße des Kastens betragen ohne Deckel 16,2 cm Höhe, 18 cm Länge und 11,9 cm Breite. Der schmucklose pyramidenstumpfförmige Holzdeckel misst eine Höhe von 4 cm.

<sup>272</sup> Mt 5,3–12.

war. Die Maße der Elfenbeintafeln (ca.  $15 \times 6$  cm) entsprechen in etwa den Apostel-Tafeln des Pelagiusschreins (ca.  $14 \times 6$  cm). Ausgehend von einer ursprünglichen Anordnung der acht Elfenbeintafeln über vier Kastenseiten in  $1 \times 3 \times 1 \times 3$  und einer Metallverzierung von einem Drittel der Gesamtfläche, wie sie gleichfalls am Pelagiusschrein zu sehen war, könnte der Schrein im Originalzustand  $20 \times 24 \times 15$  cm gemessen haben.

Franco Mata stellt die Hypothese auf, dass sich die einst acht Elfenbeintafeln der Seligpreisungen über drei Kastenseiten in der Abfolge  $3 \times 2 \times 3$  verteilten. Die noch offene vierte Schmalseite trug Franco Mata zufolge eine *Maiestas Domini*, wie sie auf dem späteren Aemilianusschrein in San Millán de la Cogolla zu finden war.<sup>273</sup> Da jedoch alle bisherigen Leoneser Schreine eine ausgewogene Harmonie in der Anordnung ihrer Bildtafeln zeigen, ist die von Franco Mata vorgeschlagene Gliederung von  $1 \times 3 \times 2 \times 3$  anzuzweifeln. Ein sicheres Urteil zu fällen, wird jedoch aufgrund der desolaten Quellen- und Forschungslage erschwert.<sup>274</sup> Selbst die erzählfreudigen Berichte des Ambrosio de Morales fallen nebulös aus. Zusätzlich zu den bereits besprochenen Objekten erwähnen sie lediglich zwei in Gold und Silber gefertigte Reliquiare, die kleiner als der Pelagiusschrein ( $30,5 \times 48 \times 26,2$  cm) seien.<sup>275</sup>

Jede der sieben Elfenbeintafeln ist gleichförmig, ja beinahe symmetrisch gestaltet. Ein mit aufgeschlagenen Flügeln gekennzeichneter Engel kommuniziert mit einer männlichen Figur, die aufgrund des Nimbus und des – bis auf einer Ausnahme – beigefügten Buches als Apostel oder als *Beatus* zu identifizieren ist. Alle Figurenpaare sind innerhalb einer Rundbogenarkade postiert, über die sich die Stadtmauer des Himmlischen Jerusalems erhebt. Zusätzlich werden die Bildszenen von *tituli* begleitet, die zur Bestimmung der einzelnen Seligpreisungen verhelfen.

Den Auftakt bilden auf der ersten Schmalseite die Mahnungen BEATI PAVPERES SP[IRIT]V (Selig, die arm sind vor Gott) und (Bild 56) BEATI MITTES (Selig, die keine Gewalt anwenden). Auf der Längsseite (Bild 57) folgen BEATI PACIFICI (Selig, die Frieden stiften), BEATI MISERICORDES (Selig die Barmherzigen) und BEATI MVNDO CORDE (Selig, die ein reines Herz haben). Die

---

<sup>273</sup> Vgl. [Franco Mata 2009](#), S. 266–270.

<sup>274</sup> In der Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 53, Heft 1, veröffentlichte Julie A. [Harris 1990](#) den Artikel „The Beatitudes Casket in Madrid’s Museo Arqueológico: It’s Iconography in Context“.

<sup>275</sup> Vgl. [Morales 1765](#), S. 48.

zweite Schmalseite ([Bild 58](#)) schließt mit BEATI QVI LVGENT (Selig die Trauernden) und BEATI QUI PERSECVTIONEM (Selig, die um der Gerechtigkeit willen verfolgt werden) ab. Die bildliche Reihenfolge entspricht dabei nicht der Aufzählung des Matthäus, sondern gliedert sich in 1, 3, 7, 5, 6, 2, 8.<sup>276</sup>

Aufgrund des begrenzten Raumes der Rundbogenarkaden sind lediglich die Eingangsworte jeder Seligpreisung wiedergegeben. Beim Lesen der Anfangsworte waren jedoch die Kleriker in der Lage, die fehlenden Worte aus dem Gedächtnis abzurufen.<sup>277</sup> Vor dem dargestellten Bild erweiterte damit das Rezipieren der Texte die synästhetische Erfahrung des Betrachters und revozierte diesem nicht nur das dargestellte Moment, sondern die gesamte Bergpredigt.<sup>278</sup> Der rhythmische Klang des *titulus* „versüßte“ hierbei den Reiz der Darstellung, während er gleichzeitig zur ständigen Rezitation der Inschrift verführte.<sup>279</sup>

Ungewöhnlich ist die Ikonographie des Themas, das in derartiger Weise weder Vorbilder noch Nachfolger in der abendländischen Kunst kennt. Dabei wird das Thema auch in der ottonisch-frühsalischen Kunst verwendet. So zeigen das Sakramentar aus St. Maximin in Trier (letztes Viertel 10. Jahrhundert) und der bereits erwähnte *Codex Aureus* Heinrichs III. (zwischen 1043 und 1046) die acht Seligpreisungen in Medaillons eingefasst.<sup>280</sup> Im Vergleich mit dem Leoneser Schrein verdient aber vor allem das Goldene Evangelienbuch eine besondere Aufmerksamkeit. Auf gleich zwei sich dem Dedikationsbild anschließenden Seiten, welche Widmungsverse aufnehmen, sind die personifizierten Seligpreisungen als Brustbilder erkennbar. Der Auswahl der Seligpreisungen darf, so Gudrun Pamme-Vogelsang, eine tiefere Bedeutung beigemessen werden. Denn während die ersten vier Seligpreisungen, die zugleich der Abfolge der Bergpredigt des Matthäusevangeliums entsprechen, einen eher passiven, von allen Christen angestrebten beziehungsweise erfüllten Idealzustand beschreiben, enthalten die folgenden vier Seligpreisungen einen handlungsorientierten Teil, der sich mit der Friedenswahrung und Friedens Erlangung durch den Herrscher erklären lässt.<sup>281</sup> Mit der Aufnahme der Seligpreisungen wird damit Heinrich III. als idealer *rex christianus*

---

<sup>276</sup> Mt 5,3–12.

<sup>277</sup> Zur Anregung der inneren Sinne mittels der *memoria*, vgl. [Carruthers 2008](#).

<sup>278</sup> Schellewald spricht hierbei von einem Sinnüberschuss, vgl. [Schellewald 2011](#), S. 19.

<sup>279</sup> Wechselbeziehung zwischen Text und Bild vgl. [Kempff 2015](#).

<sup>280</sup> Vgl. [Goldschmidt 1928](#), Bd. 2, hier Nr. 15; [Boeckler 1933](#), hier Abb. 8 und 9; [Harris 1990](#), S. 135.

<sup>281</sup> Vgl. [Pamme-Vogelsang 1998](#), S. 153.



beschrieben. Dieselbe Grundidee liegt auch dem Leoneser Schrein bei. Obwohl in dem heutigen veränderten Zustand König Ferdinand I. und Königin Sancha nicht mehr im Bildprogramm erscheinen, darf ebenso wie auf den übrigen liturgischen Geräten die Präsentation des Paares angenommen werden. Der Schrein lobpreiste damit den König als *rex christianus*, der sein Volk von der arabischen Unterwerfung befreit, während er gleichzeitig das Königspaar wie auch jeden Betrachter dazu ermahnte, nach den christlichen Tugenden zu handeln. Verfehlt der König dieses Herrscherideal, dann wäre auch die letzte aller menschlichen Bemühungen verloren: das ewige Leben.<sup>282</sup>

Franco Mata und Harris möchten das Bildprogramm in einem Zusammenhang mit dem mozarabischen Ritus setzen, da er als einziger des Abendlandes alle Seligpreisungen einbezieht.<sup>283</sup> Bei dieser These stellt sich unwillkürlich die Frage, warum das altspanische Thema nicht im traditionellen mozarabischen Stil wiedergegeben wurde. So können beispielsweise weder die Ikonographie noch der aufgenommene Leitgedanke mit den Seligpreisungen der Beatus-Codices verglichen werden, insbesondere schon deshalb nicht, weil sich in den Handschriften die Preisungen auf die Johannes-Offenbarung und nicht auf das Matthäusevangelium beziehen.<sup>284</sup> Besonders deutlich wird der Kontrast in der Gestaltung der Figuren, die, wie bei den Elfenbeinarbeiten des Pelagiusschreins, durch ihre Haltung und Gestik in Kommunikation miteinander treten. Mit den Aposteln des Pelagiusschreins sind weiterhin die Gewänder vergleichbar, deren lange Tuniken großzügige trompetenförmige Ärmel besitzen und zu Tütenfalten herabfallen. Selbst die vertikalen Strichelchen, welche das Zierrat der Bordüren bilden, deuten ebenso wie die zu kleinen Köpfe, der kurze Rumpf und der lange Unterkörper auf eine gemeinsame Werkstatt hin.

Innerhalb der für den Schrein der Seligpreisungen gefertigten Tafeln sind kleine Rangunterschiede erkennbar. So tragen die Figuren der Vorderseite Gewänder, die sich in lange, teils dreieckige Stoffbahnen legen und mit breiten ornamental gestalteten Borten verziert sind. Auf den Seitenflächen wird auf die Bordüren verzichtet. Die Stoffe fallen so schwer herab, dass sie die Anatomie der Beine negieren. Weitere Unterschiede bestehen in der Gestaltung der Baldachine. Während sich auf den Schmalseiten verschiedene Haus- und Turmarchitekturen in unterschiedlichen Höhen erstrecken,

---

<sup>282</sup> Vgl. [Körntgen 2006](#), S. 58.

<sup>283</sup> Vgl. [Franco Mata 2009](#), S. 266; [Harris 1990](#), S. 138.

<sup>284</sup> Offb 1,3; 14,13; 16,15; 19,9; 20,6; 22,7; 22,14.



zeigt die Längsseite gleichförmig gestaltete Ziegeldächer über Rundbogenarkaden.<sup>285</sup> Die auf der Längsseite erkennbaren Stadtarchitekturen finden sich in vergleichbarer Weise vor allem in der Reichenauer Buchmalerei und der von ihr abgeleiteten Echternacher Schreibstube sowie den Trierer Elfenbeinen wieder.<sup>286</sup> Besonders hervorzuheben wären hierzu noch einmal der *Codex Aureus* sowie das ebenfalls für Heinrich III. in Echternach gefertigte Evangelistar.<sup>287</sup>

Der pyramidenstumpfförmige Deckel gilt als vollständig verloren. Vermutlich nahm er, ebenso wie der Pelagiusschrein und der Schrein Alfons III., das *Agnus Dei* gemeinsam mit dem *Tetramorph* auf und betonte somit die eschatologische Bedeutung des Kastens.<sup>288</sup>

Die Veränderungen der vierten Schauseite gehen auf das 18. Jahrhundert zurück ([Bild 59](#)). Insgesamt sieben islamische Elfenbeinfragmente, die sowohl kufische Inschriften als auch vegetabile Gebilde und phantasievolle Tiere zeigen, wurden hierbei beziehungslos neben- und übereinander gesetzt. Franco Mata ordnet die Fragmente drei verschiedenen arabischen Elfenbeinkästen aus dem 11. Jahrhundert zu und hält es für möglich, dass es sich hierbei um die *tres aliae capsellae in eodem opere facta* handelt.<sup>289</sup> Dass derartige islamische Objekte Eingang in die spanischen Kirchenschätze fanden, war durchaus keine Seltenheit. Als diplomatische Geschenke, welche Freundschaften und Allianzen unterstreichen sollten, gelangten die reizvollen Kostbarkeiten in den Besitz christlicher Herrscher. In Spanien konnten die arabischen Schätze aber auch den Rang einer Kriegstrophäe einnehmen. So wurden bei der Rückeroberung islamischer Gebiete, die aus den arabischen Palästen stammenden luxuriösen Objekte häufig von den

---

<sup>285</sup> Weiterhin sind in den Inschriften anhand der divergenten Schreibweise des Buchstaben M diverse Künstlerhände erkennbar.

<sup>286</sup> Ulrike Surmann betrachtet die Stadtarchitektur als Baldachin für die ottonische Elfenbeinplastik aus Metz und Trier, in: [Surmann 1990](#), S. 139–142.

<sup>287</sup> Auf den Dedikationsbildern zeigen sich identische Baldachine. Evangelistar Heinrichs III. aus Echternach, Staats- und Universitätsbibliothek, Bremen, Ms. b. 21.

<sup>288</sup> Diese Meinung vertreten auch [Bousquet 1979](#), S. 48 und [Franco Mata 2009](#), S. 267.

<sup>289</sup> Franco Mata schließt an die Studien José Ferrandis an und ordnet die arabischen Tafeln anhand ihrer Inschriften zwischen 1043 und 1077 ein. [Franco Mata 2009](#), S. 267 f; vgl. auch [Estella Marcos 1984](#), S. 29. Ebenso zog Goldschmidt in Erwägung, dass die islamischen Fragmente mindestens einen der verborgenen Kästen gehörten. Vgl. [Goldschmidt 1926](#), Bd. 4, Nr. 94.

siegreichen Feldherren in die Heimat getragen und als Dank für die gesunde Rückkehr den Kirchen übergeben.<sup>290</sup>

Für die am Schrein der Seligpreisungen aufgenommenen islamischen Elfenbeinfragmente konnte als Besitzer der Thronanwärter Toledos und Statthalter Cuencas Ismail ibn al-Mamun identifiziert werden. Weitere Kästen, die um 1050 für Ismail gefertigt wurden offenbaren, dass die für ihn bearbeiteten Elfenbeinwerke eine eigene Ikonographie besitzen, welche die islamische Macht in Spanien symbolisieren und rechtfertigen sollte.<sup>291</sup> Für die christlichen Könige war die arabische Besatzung der alten Westgotenhauptstadt Toledo, die gleichzeitig wichtigster Bischofssitz des christlichen Spaniens war, ein wunder Punkt. Indem aber die Kästen Ismails in den Besitz des Leoneser Königs gelangten, galten sie als Trophäe über den Sieg des arabischen Herrschers, obwohl die endgültige Einnahme Toledos erst 1085 unter Alfons VI. stattfand.

Zusammenfassend ist für den Schrein der Seligpreisungen festzuhalten, dass das in Spanien bereits bekannte Beatus-Thema erweitert und von neuen stilistischen Leitbildern geprägt wird. Die aus der Johannes-Offenbarung bekannten apokalyptischen Visionen werden gegen die Seligpreisungen der Bergpredigt eingetauscht, um den Betrachter wie auch das Stifterpaar zum tugendhaften Handeln zu mahnen. Die neuartigen Visualisierungen auf dem Schrein der Seligpreisungen sollen hierbei dem Repräsentationswillen des Herrschers dienen und dazu verhelfen, Ferdinand I. als *rex christianus* zu lobpreisen.

---

<sup>290</sup> Vgl. [Shalem 1998](#), S. 81–86.

<sup>291</sup> Vgl. [Shalem 1998](#), S. 86.

### I.3 Wirkungskreis der Leoneser Werkstatt

Um ein umfassendes Bild der ferdinandschen Werkstatt zu erhalten, sollen im Folgenden Überlegungen zu den in der Stiftungsurkunde erwähnten und heute vermissten Werken angestellt werden. Daran anschließend werden Elfenbeinarbeiten betrachtet, die weltweit auf Kunstsammlungen verteilt sind und wiederholt in einem Zusammenhang mit der Leoneser Werkstatt gebracht werden.

In einem dritten Unterkapitel werden die Schenkungen der Infantin Urraca untersucht, die sich im Kirchenschatz von San Isidoro in León und durch schriftliche Quellen überliefert haben. Diese Betrachtungen sind insoweit bedeutsam, als die von Urraca gestifteten liturgischen Geräte in Korrespondenz mit den Werken Ferdinands und Sanchas entstanden. Essentiell ist hierbei die nähere Betrachtung des Urracakelches, der sich als einzige Goldschmiedearbeit der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts im Leoneser Kirchenschatz vollständig erhalten hat.

### Verschollene Objekte

Den Ausführungen der Stiftungsurkunde entsprechend, gehören zu den vermissten Objekten ein goldenes, mit Emaillie, Smaragden, Saphiren und weiteren Edelsteinen geschmücktes Antependium, drei ähnlich gearbeitete silberne Altarvorsätze, drei Kronen, eine goldenes Gemmenkreuz, eine Kristallschale, zwei goldene und zwei silberne Weihrauchgefäße, ein Kelch samt Patene aus Gold sowie mit Gold und Silber gewebte Paramente ([Anhang 1](#)).

#### Antependien

Von den vier besagten Antependien wird lediglich das goldene in späteren Quellen beschrieben. Morales berichtet, dass seine einstige Goldverkleidung bereits unter König Alfons den Streitbaren, *el Batallador* (1073–1134), entwendet wurde. Gómez-Moreno geht davon aus, dass die Antependien von jenem Almanius *artifex* geschaffen wurden, der auch 1054 das goldene Antependium für die Kathedrale von Nájera fertigte. Es ist eben dieser Künstler, so der spanische Kunsthistoriker, der den klassischen Geist der Antike über die ottonische Kunst in Nordspanien einführte und

somit den Weg zur europäischen Romanik ebnete.<sup>292</sup> Franco Mata gibt zu bedenken, dass sich der Name Almanius nicht zwangsläufig auf einen deutschen, sondern auch auf einen fränkischen oder lombardischen Künstler beziehen kann. Sicherlich ist dieser Einwand berechtigt, doch wecken die prächtigen Beschreibungen des spanischen Antependiums Erinnerungen an den Aachener Ambo, das Basler Antependium oder die in Quellen überlieferte goldene und mit Edelsteinen besetzte Altarverkleidung, die Heinrich II. für Trier in Auftrag gab, das heißt Werke, die allesamt im rheinmaasländischen Gebiet entstanden.<sup>293</sup>

Es ist durchaus denkbar, dass der salische Meister Almanius über Nájera nach León kam, um im Dienst Ferdinands I. weiterzuarbeiten. Als 1054 Ferdinand I. seinen Bruder García III. bei der Schlacht von Atapuerca tötete, stellte er den Hoheitsanspruch über Gesamtspanien. Wie er diese Machtstellung zu repräsentieren hatte, lernte er unter anderem von seinem älteren Bruder. So war Ferdinand beispielsweise bei der im Jahr 1052 stattfindenden Weihe von Santa María la Real in Nájera anwesend und damit in jener Kirche, die García III. als neue Familiengrabstätte plante und in der er gedachte, die leiblichen Überreste seiner Vorfahren, zu denen Sancho *el Mayor* gehörte, zu transladiere.<sup>294</sup> Entsprechend prächtig dürfte die Weihzeremonie zelebriert worden sein. García stellte während der Festlichkeiten das neue Goldantependium sowie Reliquien zur Schau stellte, die er 1035 von einer Romreise mitgebracht hatte.<sup>295</sup> Die ästhetischen Eindrücke, die die Veranstaltung in der dazumal noch wichtigsten Königshauptstadt Nordspaniens hinterließ, dürften an Ferdinand I. nicht spurlos vorübergegangen sein. Indem Ferdinand I. nun seinen älteren Bruder politisch besiegte, wünschte er seine Überlegenheit ebenso prachtvoll repräsentieren zu können, um den von ihm gestellten Hoheitsanspruch zu legitimieren. Es ist durchaus denkbar, dass er

---

<sup>292</sup> „[...] pudo su magisterio infundir en lo español algo del espíritu clásico perdido, que la tradición ortoniana reavivó en Occidente, saliendo de ella lo románico, acogido en España con el favor y acierto que esta caja y tantas otras obras maestras declaran“, [Gómez-Moreno 1932](#), S. 212.

<sup>293</sup> Vgl. [Franco Mata 2009](#), S. 260. Zum Antependium Heinrichs II. vgl. [Elbern 1988](#), S. 112.

<sup>294</sup> Schon Sancho *el Mayor* ließ Nájera ausbauen und den Pilgerweg, der bis dato durch das Baskenland führte, über die Stadt umleiten. Überdies ließ er in der neuen Königspfalz das erste christliche Geld der Reconquista prägen. Sanchos erstgeborener legitimer Sohn García III. erbte das mächtige Königreich Pamplona-Nájera, baute Nájera als bevorzugte Königsresidenz aus und stiftete die Kathedrale samt Kloster dem Gedenken der königlichen Familie. Vgl. [Canellas López 1979](#), S. 151; [Pérez de Urbel/González Ruiz Zorilla 1959](#), S. 178 f.; [Segl 1974](#), S. 58–60.

<sup>295</sup> Vgl. [Canellas López 1979](#), S. 138 f.

dazu einen oder mehrere salische Handwerker aus der Hofwerkstatt von Nájera in seine Dienste nahm. Auch für die Künstler dürfte das Angebot verlockend gewesen sein, war doch die Auftragslage zur Fertigung kostbarer Schatzkunstwerke nach dem Tod Garcias III. ungewiss.

### Kronen

Die Schenkung der Königskrone Ferdinands I. an San Isidoro in León erinnert zugleich an kaiserliche Stiftungstraditionen der Ottonen. So übergab Heinrich II. seine Kaiserkrone an die Abtei von Cluny. Die angebliche Kinderkrone Ottos III. gelangte über die Cousine des jungen Kaisers, die Äbtissin Mathilde, in das Essener Frauenkonvent, wo sie lange Zeit das Haupt der goldenen Madonna zierte.<sup>296</sup> Dabei muss jedoch berücksichtigt werden, dass in allen christlichen Jahrhunderten, die von Königen und Kaisern getragenen Kronen an Kirchen und Klöster verschenkt wurden und diese Tradition damit kein ausschließliches Wesensmerkmal ottonisch-frühsalischer Herrschaft bildet.<sup>297</sup>

Die beiden weiteren Kronen, welche an San Isidoro übergeben wurden und mit Pendilien, Edelsteinen und Alpha-Lettern geschmückt waren, sind als jene Votivkronen anzusehen, deren Stiftungstradition auf die Westgotenkönige zurückgeht. Als *aurum coronarium*, das heißt in Form goldener Kränze und Kronen gefertigt, wurden sie als Zeichen des ewigen Lebens betrachtet.<sup>298</sup> Als Schenkungen Ferdinands I. und seiner Ehefrau Doña Sancha sollten sie demnach den Einzug des Königspaares in das Himmlische Jerusalem gewährleisten und gleichzeitig deren *memoria* aufrechterhalten.

---

<sup>296</sup> Hermann Fillitz plädiert für eine Fertigung der Krone im 10. Jahrhundert, wobei er umfassende Umarbeiten während der Mitte des 11. Jahrhunderts in Betracht zieht. Mechthild Schulze-Dörrlamm datiert hingegen die Krone in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts. Vgl. [Schulze-Dörrlamm 1991a](#), S. 40; auch [Falk 2009](#), Nr. 19.

<sup>297</sup> Diese Praxis war unter anderem deshalb möglich, weil ein König mehrere Kronen besaß. Hierzu auch [Schramm 1954–1956](#), Bd. 3, S. 910.

<sup>298</sup> Über Votivkronen vgl. Schramm „Vom Kronenbrauch des Mittelalters“, [Schramm 1956](#), Bd. 3, S. 911.

### Gemmenkreuz

Zusätzlich zum Elfenbeinkreuz erwähnt die Schenkungsurkunde ein weiteres Goldkruzifix: *crucem auream cum lapidibus conpertam olovitream et aliam eburneam in similitudinem nostri redemptoris crucifixi*. Die Tatsache, dass von dem Kreuz keine weiteren schriftlichen Überlieferungen existieren, lässt auf einen frühen Verlust schließen.

Mit wertvollen Steinen besetzte Kreuze sind bereits für die Zeit Konstantin des Großen fassbar. Spätestens seit dem frühen 6. Jahrhundert bilden die Prachtkreuze einen nicht unerheblichen Bestandteil der Herrscherkultinszenierung. So berichtet Theodoros Anagnostes in seiner 518 verfassten Kirchengeschichte „*Historia Tripartita*“, dass Kaiser Konstantin einen Teil der Kreuzreliquie in einem Kreuz mit wertvollen Steinen einschloss. Eben dieses Kreuz wurde Theodoros zufolge im Palast aufbewahrt und bei den Umzügen und Festtagsprozessionen der nachfolgenden Kaiser vorantragen.<sup>299</sup>

Dass das Leoneser Goldkreuz nicht allein mit Edelsteinen verziert war, sondern zusätzlich den Corpus Christi getragen haben muss, wird aus der Beschreibung des Elfenbeinkreuzes, ersichtlich. So heißt es, dass in „gleicher Weise [wie auf dem Goldkreuz] unser Erlöser gekreuzigt ist“. Die für die nordspanische Plastik neuartige Ikonographie eines Kruzifixus, wie auch die Verzierung mit Emaillé, Gemmen und Edelsteinen, legt eine Beziehung zu den Essener Vortragekreuzen nahe.<sup>300</sup>

### Ein mit Gold und Elfenbein verzierter Kasten

In den Untersuchungen zu den Reliquiaren des hl. Pelagius und des hl. Isidor wurde bereits angemerkt, dass die an erster Stelle der Schenkungsurkunde genannte *capsam eburneam operatam cum auro* nicht eindeutig zugewiesen werden kann. So verwundert es nicht, wenn in der Fachliteratur kaum Hinweise auf den wohl größten und prachtvollsten Schrein des Kirchenschatzes auftauchen.

In der 1236 verfassten Handschrift *Chronicon Mundi* erwähnt der Leoneser Kleriker Lucas de Tuy, dass der Körper des hl. Isidor über dem Hauptaltar in einem

---

<sup>299</sup> Vgl. [Krause 2010](#), S. 176 f.

<sup>300</sup> Der Begriff *olovitream*, der im Mittellateinischen für gläserne Steine verwendet wird, bezieht sich hierbei auf den Glasfluss des Emaillé. Über die Verwendung von Emaillé für die liturgischen Geräte von León vgl. auch [Bousquet 1979](#), S. 35.

*aureo t mulo* eingeschlossen ist. Das heißt, im 13. Jahrhundert muss die Goldverkleidung des wohl gröſsten Leoneser Schreins zumindest teilweise existiert haben.<sup>301</sup> Spätestens im 16. Jahrhundert dürfen bereits einige Goldkomponente abhandengekommen sein, denn Ambrosius de Morales schreibt Alfons *el batallador* die Schuld für die Verluste zu.<sup>302</sup> Trotzdem muss die Erinnerung und Wirkung des Kastens auf imposante Weise gegenwärtig gewesen sein. So berichtet Morales von der bemerkenswerten Größe des Schreins mit 64 × 44 × 49 cm, von dessen Verkleidung mit Gold, Silber- und Elfenbeinen sowie von den aufwendigen Verzierungen mit Edelsteinen und Emaillemedaillons. Die Frontseite des Schreins schmückte, so Morales, der in Gold getriebene Gottessohn in Begleitung der zwölf Apostel. Weitere historische Hinweise finden sich im Inventar von 1553, in dem es heißt, dass ein großer Schrein in der Mitte des Hauptaltars steht, dessen Deckel und neun weitere figürliche Darstellungen vom Grafen Heinrich von Portugal entwendet wurden. Die im Widerspruch zu Morales stehende Information, dass nicht Alfons *el batallador*, sondern Heinrich von Portugal die Kostbarkeiten des Kirchenschatzes raubte, ist damit zu begründen, dass sich das Inventar auf das *Chronicon Mundi* bezieht, in dem Alfons behauptet, dass 1112 Heinrich von Portugal das Gold von jenem *sepulcro* genommen habe, das Ferdinand I. und Alfons VI. stifteten. Im Inneren des Kastens wurde laut Inventar und den Ausführungen von Morales der Isidorschrein aufbewahrt.<sup>303</sup> Ob Alfons VI. tatsächlich als Stifter des Goldschreins wirkte, ist fraglich. Der Schrein würde damit das einzige überlieferte liturgische Objekt in San Isidoro in Le n bilden, das dem zweitgeborenen Sohn Ferdinands I. zugeschrieben werden könnte.

---

<sup>301</sup>  ber die Erw hnung des Goldschreins in den Quellen des 12. und 13. Jahrhunderts vgl. [Gómez-Moreno 1932](#), S. 205 f. Weiterhin [Pérez Llamazares 1925](#), S. 118 f.

<sup>302</sup> „El arca [...] es de poco m enos que dos varas en largo y media en alto, que está por la mayor parte cubierta de planchas de oro, y las demas de plata dorada, con los doce Apóstoles, y Dios Padre en medio, y con otras muchas imágenes en tondos esmaltadas. Hay asimismo por toda esta frontera muchos engastes de oro, grandes y pequeños, con piedras finas al parecer, aunque no preciosas [...] el Rey D. Alonso de Aragon, quando estuvo casado con la Reyna Doña Urraca, llevó mucho de este oro [...] Dentro de esta arca está otra menor de plata, sobre quatro leones de lo mismo, y no tiene ninguna cerradura, sino que está clavada con la plata, y as  nunca se abre jamas; y dentro est  el santo cuerpo“, [Morales 1765](#), S. 46 f. Die letzten Goldtafeln wurden 1808 von den napoleonischen Truppen entfernt.

<sup>303</sup> Vgl. [Pérez Llamazares 1925](#), S. 85 f.

### Kristallschale

In späteren schriftlichen Quellen findet die Kristallschale keine weitere Erwähnung. Da sich für das 10. und 11. Jahrhundert die Fertigung von Kristallarbeiten in den christlichen Königreichen Spaniens nicht nachweisen lässt, jedoch diverse arabische Kristallwerke in den Kirchenschätzen auftauchen, ist für die Leoneser Schale eine arabische Herkunft anzunehmen. Die kostbaren Kristallobjekte gelangten zumeist über den Austausch mit Nordafrika in die Taifa-Paläste Südspaniens, von wo sie häufig als Beutekunst von den christlichen Herrschern entwendet wurden.<sup>304</sup>

### **Verwandte Elfenbeinschnitzereien**

Aufgrund ihrer Herkunft und stilistischer Vergleiche werden der höfischen Werkstatt Ferdinands I. weitere Objekte zugeschrieben oder in deren Umkreis eingeordnet. Es handelt sich hierbei um die *Traditio Legis*-Tafel aus dem Louvre, eine Elfenbeinplatte aus Brüssel, ein *Maiestas Domini*-Fragment aus dem Dumbarton Oaks Museum Washington, ein *Portapaz* aus León, das sogenannte Carrizo-Kruzifix aus dem Museum von San Marcos in León, ein Kruzifix aus dem Metropolitan Museum sowie die sogenannten *Noli me tangere*-Tafeln, die sich über das Metropolitan Museum, das Eremitage Museum und die Masaveu Sammlung in Oviedo verteilen.

### *Traditio Legis*-Tafel

Die vom Buchdeckel eines Evangeliars stammende *Traditio Legis*-Tafel nimmt in der Mittelzone den thronenden und mit einer Mandorla umgebenen Christus auf [Bild 60](#). Seine rechte, zum Redegestus erhobene Hand, verweist auf Petrus, der die mit seinen Initialen versehenen Schlüssel empfängt. Auf der linken Seite Christi hat sich Paulus positioniert, um die Gesetze seines Herrn entgegenzunehmen. Das Gesetzbuch ist hierbei zweifach dargestellt, sowohl in der Hand Christi als auch in der Hand des Paulus. Unterhalb des Thronenden stehen vier geflügelte Engel, die als Verkünder des Willen Gottes gleichsam Amtsbrüder der Apostel sind. Kollwitz liest, aufgrund der untergeordneten Platzierung der Engel, die Elfenbeintafel als Einzug der Apostel ins Paradies.<sup>305</sup> Schumacher erkennt in dem Bildmotiv die göttliche Erscheinung Christi vor

---

<sup>304</sup> Vgl. [Sáenz Rodríguez 2005](#), S. 450–452; [Shalem 1998](#), S. 81.

<sup>305</sup> Vgl. [Schumacher 1994](#), S. 351.



den Aposteln und verweist somit auf die eschatologische Färbung der Tafel im Sinne der Parusieerwartung.<sup>306</sup> Unterstützt wird letztere Interpretation durch die Erscheinung des Gotteslammes und der Evangelistensymbole oberhalb Christi.

Der expressive Charakter der Figuren wird durch die Glupschaugen, in denen Gagat eingelegt ist, betont. Weitere Wesensmerkmale der Figuren bilden die übernatürlich groß ausgebildeten Händen und Füßen, die langen schmalen Nasen und die tief angesetzten und vom Schädel abstehenden Ohren. Die kontrapostische Haltung wie auch die Gestaltung der Gewänder zeigen eine enge Verwandtschaft mit dem Pelagiusschrein, dem Elfenbeinkruzifix sowie dem Kasten der Seligpreisungen und dürfen somit in einen gemeinsamen Werkstattzusammenhang gebracht werden.

Parallelen mit der ottonisch-frühsalischen Kunst finden sich neben den stilistischen Ausarbeitungen in der verkürzten Darstellung des von Rundbogenarkaden getragenen Thrones und des Suppedaneums. Als vergleichende Beispiele können hierzu der Buchdeckel des Theophanu-Evangeliars (Bild 54) sowie die in Trier illuminierten Handschriften, wie das *Registrum Gregorii* ([Bild 61](#)), das Evangeliar aus der Sainte-Chapelle oder auch das Bamberger Evangeliar der Insel Reichenau angeführt werden.<sup>307</sup> Besonders deutlich wird der Bezug der Elfenbeinschnitzerei zur Malerei des Hl. Römischen Reiches in einer gleichzeitigen Gegenüberstellung des Thron-Motivs in der altspanischen Buchmalerei. So stellt beispielsweise der Beatus-Codex Ferdinands I. den von filigranen Leisten getragenen Thron raumlos und gleich einer Rückwand dar ([Bild 80](#)).

Das krakenartige Rankengebilde, das mit seinen lanzettförmigen Blättern in der unteren Rahmenzone der Elfenbeintafel auftaucht, wiederholt sich wiederum auf einer in Brüssel aufbewahrten Elfenbeinarbeit.

#### *Maiestas Domini*-Fragment aus dem Dumbarton Oaks Museum

Das elfenbeinerne *Maiestas Domini*-Fragment schmückte höchstwahrscheinlich die Schmalseite des Aemilianusschreins in San Millán de la Cogolla. Sie zeigt den mit einem Kreuznimbus gekrönten und thronenden Christus, der in seiner rechten Hand

---

<sup>306</sup> Vgl. [Schumacher 1959](#), S. 18.

<sup>307</sup> *Registrum Gregorii* (983), fol. 2r; Evangeliar aus der Sainte-Chapelle (zwischen 967 und 983), fol. 1r, 75v, 115v; Bamberger Evangeliar (Anfang 11. Jahrhundert), fol. 194v.

eine Sphaera und in der linken ein Buch hält ([Bild 62](#)).<sup>308</sup> Die mit Gagat eingelegten expressiven Augen sind für das kleine Gesicht viel zu groß geraten. Die Gestaltung des Throns und des Suppedaneums steht der *Traditio Legis*-Tafel nahe. So bilden schuppenartigen Formen, welche die Armlehnen des Throns zieren, die Standfläche der Petrus- und Paulusfiguren auf der *Traditio Legis*-Tafel (Bild 60). Auf dem Schrein der Seligpreisungen wird das Schuppenmotiv zur Darstellung der Dachziegel verwendet (Bild 58), wohingegen auf dem Pelagiusschreins diese Schuppenformen die stilisierten Haarkränze der Apostel (Bild 10) bilden. Aufgrund dieser stilistischen Parallelen kann eine Beziehung der navarresischen Elfenbeinplatten zur Werkstatt Ferdinands I. nicht ausgeschlossen werden. Denkbar ist aber auch, dass die Elfenbeine von León und Navarra auf gemeinsame Vorbilder zurückgehen.<sup>309</sup>

### Portapaz aus León

Ein *Portapaz* oder auch *Pax* ist ein kleineres Reliquiar, das während der Messe den Klerikern und den Gläubigen gereicht wird, um ohne physischen Kontakt den liturgischen Friedenskuss zu erteilen ([Bild 64](#)). Da ein *Portapaz* erst im 13. Jahrhundert verwendet wurde, muss das Objekt ursprünglich eine andere Funktion besessen haben. Für diese These spricht zudem die formlose Gestaltung der Rückseite, mit dem schmucklosen Rand und den abrupt abbrechenden Ornamenten, welche sich auf dem angesetzten Fuß befinden).<sup>310</sup> Aufschluss liefert hierzu die eingelassene Inschrift, die verrät, dass das Objekt einst als Reliquienbehälter diente.<sup>311</sup>

Auf der mit Goldfiligran verzierten Vorderseite thront der mit einem Kreuznimbus ausgestattete Christus, der in seiner linken Hand ein Buch hält. Die rechte, heute abgebrochene Hand war vermutlich zum segnenden Gestus erhoben oder hielt

---

<sup>308</sup> Goldschmidt kennt die Tafel noch aus dem Kunsthandel von Mr. Larcade, vgl. [Goldschmidt 1926](#), Bd. 4, Nr. 105. Bousquet nennt das Metropolitan Museum als Aufbewahrungsort, vgl. [Bousquet 1979](#), S. 51.

<sup>309</sup> Vgl. auch Kapitel II.2 „Reliquienschrein des hl. Aemilianus“.

<sup>310</sup> Vgl. [Goldschmidt 1926](#), S. 33, Nr. 111.

<sup>311</sup> De LIGNO D[OMI]NI & DE UESTIM[EN]TO ET SORTE PARTITO & DE CAPILLIS S[AN]C[T]I PETRI APOSTOLI & OS S[AN]C[T]I STE[PHA]NI PRIMI [MAR]TIR[IS]. Demnach waren einst eine Reliquie aus dem Kreuz Christi, ein Teil von dessen Kleidung wie auch Haare des hl. Petrus und ein Knochen des hl. Stephanus in dem Reliquiar eingeschlossen. Vgl. Williams im [Ausst. Kat. New York 1993](#), Nr. 113.

eine Sphaera. Die starre Körperhaltung wie auch die unruhigen, plissierten Falten lassen die Tafel jünger als das in Washington aufbewahrte Fragment erscheinen.

#### Sogenanntes Kreuz Ordoños II.

Zum Kirchenschatz der Kathedrale von Santiago de Compostela zählt ein Goldkruzifix ([Bild 65](#)), dessen stilistische Ausarbeitung Serafín Moralejo dem älteren Mathilden-Kreuz in Essen gegenüberstellt.<sup>312</sup> Parallelen findet er in der axialen Ausrichtung des Gekreuzigten und der Drapierung des knielangen Lendentuchs. Aufgrund der Übereinstimmungen hält er es sogar für möglich, dass das Kreuz am Rhein gefertigt wurde und als Geschenk eines Pilgers in die Kathedrale gelangte. Das Kreuz könnte aber auch als Donation Ferdinands I. und seiner Frau Sancha nach Santiago gekommen sein, als diese 1065 die Stadt besuchten.<sup>313</sup>

Moralejos Überlegungen sind durchaus zuzustimmen, mit der Ausnahme, dass die plastisch hervorstehende Tütenfalte, die sich unterhalb des mittleren Lendenknotens bildet, nicht mit dem älteren, sondern mit dem jüngeren Mathildenkreuz zu vergleichen ist. Im Gegensatz zum Essener Vorbild ist der Kruzifixus allerdings nicht gegossen, sondern über einen Holzkern mit Goldblech überzogen.<sup>314</sup> Die Bezeichnung Ordoño-Kreuz ist hierbei irreführend, da Bischof Ordoño II. zwischen 914 und 924 wirkte und eine Fertigung des Kreuzes im ersten Viertel des 10. Jahrhunderts ausgeschlossen werden kann.

#### Sogenannter Carrizo-Kruzifixus aus dem Museum San Marcos in León

Der Körper und die Arme des Gekreuzigten wurden separat gefertigt ([Bild 66](#)). Das hinterfangene Kreuz ist, ebenso wie die Halbedelsteine, welche vermutlich die Borte und das Suppedaneum schmückten, verloren.<sup>315</sup> In seiner axialen Ausrichtung, den weit aufgerissenen Augen, den dicksträhnigen Haaren, den aufgerollten Bartenden und der raffinierten Knotung des Zingulums folgt der Carrizo-Christus zwar dem

---

<sup>312</sup> Vgl. [Moralejo Álvarez 1993](#), Nr. 18, S. 269 f.

<sup>313</sup> Vgl. [Moralejo Álvarez 1993](#), S. 270.

<sup>314</sup> Vgl. [Fernández González 2009](#), S. 60.

<sup>315</sup> Bruchstellen sind am Ansatz des rechten Armes sowie an beiden Beinen erkennbar. Vgl. Williams im [Ausst. Kat. New York 1993](#), Nr. 114.

Leoneser Elfenbeinkruzifixus, doch wirken seine Proportionen gedrungener und kräftiger.

Die Einordnung der Christusfigur, die entsprechend ihrem vormaligen Aufbewahrungsort Carrizo-Kruzifixus genannt wird, ist bis heute ungeklärt. Da das Zisterzienserkloster von Carrizo erst 1176 gegründet wurde, dürfte die Figur ursprünglich in einem anderen Stiftungszusammenhang gestanden haben. Porter und Ferrandis glauben, dass es sich hierbei um den Elfenbeinkruzifixus des von Doña Urraca gestifteten Goldkreuzes handle.<sup>316</sup> Manzano, der das vollständige Urracakreuz noch im 18. Jahrhundert begutachtete, berichtet, dass dieses eine Höhe von 2,10 m maß. Davon ausgehend, dass ein Kruzifixus mindestens ein Drittel des Gesamtkreuzes einnimmt, müsste demnach der Kruzifixus des Urracakreuzes mindestens 70 cm gemessen haben. Der Carrizo-Kruzifixus misst jedoch nur 35 cm und war demnach nicht dem Urracakreuz zugehörig.

Möglicherweise steht die Christusfigur im Zusammenhang mit einer Schenkung, die der Leoneser Bischof Pelagius im Beisein Alfons VI. und seiner Schwester Urraca 1073 an San Isidoro übergab. Die Schenkungsurkunde erwähnt hierzu ein *lignum domini Crucifixo decoratum*.<sup>317</sup> Dass ehemals ein einfaches Holzkreuz den prachtvollen Kruzifixus aufnahm, ist mit dem geringeren Rang des Bischofs, der sich damit bewusst hinter den Schenkungen König Ferdinands I. und der Königin Urraca zurückstellte, zu begründen.<sup>318</sup>

Im Kontext der hier vorliegenden Arbeit ist festzustellen, dass zwar die Haltung des Körpers wie auch die Ausarbeitung der Haare an ottonisch-frühsalische Werke erinnern, doch der übergroße Kopf, die allgemeine Verwirkung natürlicher Proportionen und die nach außen gedrehten Knie und Füße eine Transformation des Stils aufzeigen, wie sie vor allem in der nordspanischen Kunst des 12. Jahrhunderts vorherrscht. Von der Neuartigkeit der Umsetzung zeugen zudem die weit aufgerissenen Augen, welche nun mit weißem Emaille, schwarzem Gagat und einer Goldfassung eingesetzt sind.<sup>319</sup>

---

<sup>316</sup> Vgl. [Kingsley Porter 1923](#), S. 40 f.; [Ferrandis 1928](#), S. 153. Das verschollene Goldkreuz der Urraca wird unter dem Thema „Stiftungen der Infantin Urraca“ ausführlicher betrachtet.

<sup>317</sup> Zur Schenkungsurkunde Bischof Pelagius vgl. [Estella Marcos 1984](#), S. 24 f.; [Franco Mata 1998](#), S. 154.

<sup>318</sup> Über die Festlegung einer Rangordnung bei den gestifteten Objekten vgl. [Gosebruch 1979](#), S. 9–42.

<sup>319</sup> Vgl. [Gómez-Moreno 1925](#), S. 310; [Goldschmidt 1926](#), Bd. 4, S. 31 f, Nr. 104.

### Noli me tangere-Tafeln

Unter dem Notnamen *Noli me tangere*-Tafeln werden jene Elfenbeinplatten zusammengefasst, die sich heute auf Sammlungen in New York, St. Petersburg und Oviedo verteilen. Auf allen Tafeln ist die Erzählung über zwei Ebenen angeordnet. Die namensgebende Arbeit zeigt im unteren Register die Begegnung des Auferstandenen mit Maria Magdalena und im oberen Register den Gang nach Emmaus ([Bild 67](#)). Getrennt werden die Szenen durch die Inschrift D[OMI]N[V]S LOQVITVR MARIE (Der Herr wird von Maria angesprochen). In der Eremitage hat sich lediglich die untere Hälfte einer Tafel erhalten, welche die *visitatio sepulchri* mit der Inschrift ANGE[LV]S LOQVITVR MVLIERIB[VS] (Der Engel wird von den Frauen angesprochen) präsentiert ([Bild 69](#)). Das obere Teilstück, das heute in der Sammlung Masaveu in Oviedo aufbewahrt wird, wurde erst in jüngerer Zeit der Gruppe zugeordnet ([Bild 68](#)). Es zeigt die Kreuzabnahme Christi im Beisein Marias, Johannes' des Täufers sowie der Gehilfen Joseph von Arimathäa und Nikodemus. Die Anordnung der Figuren ist mit der Kreuzabnahme der um 1126 fertiggestellten Puerta del Perdón von San Isidoro in León vergleichbar ([Bild 70](#)). Allerdings ist aufgrund des begrenzten Raumes in der monumentalen Bauplastik der Lieblingsjünger Johannes nicht dargestellt, und der Gehilfe Nikodemus löst nicht, wie auf der Elfenbeintafel, den Fuß von der Vernagelung, sondern die Hand.

Die motivischen Vorbilder dieser Kreuzabnahme gehen auf byzantinische Darstellungen zurück. Doch während auf diesen die Figuren immer auf unterschiedlichen Standebenen platziert sind, die mit Hilfe von Höckerchen, Leitern oder Felsen gestaltet werden, stehen in Oviedo die Figuren auf einer Ebene. Der byzantinischen Kunst wesensfremd ist zudem die Gestaltung eines Astkreuzes anstelle des geläufigen Balkenkreuzes, wohingegen in der rhein-maasländischen Plastik des 11. Jahrhunderts sowie in Sachsen der Verweis auf den *arbor vitae* häufig anzufinden ist. Frappierend ist die Verwandtschaft zur sogenannten Merziger Tafel, die zur Mitte des 11. Jahrhunderts in Köln oder Trier gefertigt wurde und sich heute in der Berliner Skulpturensammlung befindet ([Bild 71](#)).<sup>320</sup> Hier wie auf der spanischen Elfenbeintafel sind die Figuren bedeutungsperspektivisch und auf einer Standebene dargestellt. Nikodemus nimmt einen großen Ausfallschritt ein, um die Vernagelung der Füße mit Hilfe einer überdimensionalen Zange zu lösen. Dass die spanische Arbeit auf ein solches

---

<sup>320</sup> Zur Merziger Kreuzabnahme vgl. auch [Kempf 2013](#), S. 173–186.

rhein-maasländisches Vorbild zurückgeht, dafür sprechen zudem das verhaltene und in sich gekehrte Gebaren der Figuren, das kontrastierend zum dramatischen Pathos byzantinischer Darstellungsweisen steht und ein Wesensmerkmal der ottonisch-frühsalische Kunst bildet.

Die Gestaltung der Figuren der *noli me tangere*-Gruppe, die sich durch ihre tänzelnden Bewegungen und den stoffreichen, schwingenden Gewändern mit ihren bauschigen Falten und der auffällig haptischen Perlbordüre auszeichnen, zeigen zu den Leoneser Arbeiten des zweiten Drittels des 11. Jahrhunderts eine Weiterentwicklung.<sup>321</sup> Es sind gerade die Zickzackfalten, die wiederholt mit den Bauplastiken in Toulouse, Moissac oder Souillac in Verbindung gebracht werden, so dass es Ferrandis sogar für möglich hält, dass sie diesen als Vorbilder dienten.<sup>322</sup>

Eine ursprüngliche Verwendung der Tafeln als Diptychon, wie es Perrier behauptet, ist anzuzweifeln. Vielmehr ist davon auszugehen, dass sie auf einem Reliquiar den Ausschnitt eines umfangreichen Bildprogramms bildeten.<sup>323</sup>

Die hier vorgenommene Zusammenstellung verdeutlicht, dass selbst bei den verschollenen Objekten, wie dem Leoneser Goldantependium oder dem goldenen Kruzifix, der neueingeführte künstlerische Geist erkennbar wird. Zudem zeigen die sich über weltweite Sammlungen verteilten Elfenbeinschnitzereien, dass die ferdinandsche Werkstatt weitaus mehr Aufträge erfüllte, als die zur Kirchweihe von San Isidoro in León gestifteten liturgischen Geräte. Das heißt, die höfische Werkstatt, welche die Schatzkunstwerke produzierte, war nicht nur vorübergehend eingerichtet worden, sondern in León fest etabliert. Doch schon im letzten Viertel des 11. Jahrhunderts scheint es, als ob die Qualität der Gold- und Silberschmiedearbeiten nicht aufrechterhalten werden konnte, so dass es offenbar zu einem Niedergang der Metallkunst kam, der sich im Ausbleiben prachtvoller Geräte äußerte. Die tradierten Elfenbeinarbeiten stehen hingegen als Zeugnisse dafür, dass seit dem Ende des 11. Jahrhunderts die Elfenbeinschnitzerei neue stilistische Wege einschlug, welche wiederum nach Südfrankreich führen.

---

<sup>321</sup> Moralejo und Williams datieren die Tafeln in das erste Viertel des 12. Jahrhunderts.

<sup>322</sup> Vgl. [Goldschmidt 1926](#), Bd. 4, Nr. 108 und 109; [Ferrandis 1928](#), S. 189.

<sup>323</sup> Vgl. [Perrier 1984](#), S. 69; Williams im [Ausst. Kat. New York 1993](#), Nr. 115.

## Stiftungen der Infantin Urraca

Schriftliche Quellen berichten, dass die Infantin Urraca (1033/1034–1101) mindestens drei liturgische Geräte an San Isidoro in León übergab: einen Goldkelch, der noch heute in der Colegiata aufbewahrt wird sowie eine Patene und ein Goldkruzifix, die beide als verschollen gelten.<sup>324</sup> Aufgrund ihrer künstlerischen Eigenschaften können die Objekte in ein enges verwandtschaftliches Verhältnis zu den von König Ferdinand I. und Königin Sancha gestifteten Werken gestellt werden.

### Der Goldkelch

Zwei antike Achatschalchen, die über einen prächtig verzierten Goldnodus miteinander verbunden sind, formen den 18,5 cm hohen Kelch ([Bild 72](#)). Der mit der Verwendung der Achatschale erfolgte Rückgriff auf die Kunst des Altertums ist als Indiz dafür anzusehen, dass sich die Infantin Urraca, ebenso wie ihr Vater Ferdinand, als rechtmäßige Erbin des antiken spanischen *imperium* inszenieren wollte.<sup>325</sup>

Der christlichen Tradition gemäß wurde die obere Schale, welche als *cuppa* dient, im Inneren vergoldet. Eine extra breite Goldbordüre auf der oberen Außenkante dient der Verbergung und Abdichtung eines Risses.<sup>326</sup> Ausgehend von einem profilierten Goldrand leitet die Bordüre in eine filigranlose Zone über, unter der sich ein polierter Schmalstreifen anschließt. Auf diesem sind in regelmäßigen Abständen Goldösen angebracht, die einst eine Perlenkette fixierten. Auf dem darunterliegenden Zierband verteilen sich ein Smaragd, ein Amethyst, ein geschliffener Kristall und zwei außergewöhnlich große Perlen sowie ein aus Glaspaste geformter männlicher Kopf. Der untere Abschluss der Bordüre wird durch stilisierte Akanthusblätter, deren Blattspitzen pfeilartig zum Kelchfuß weisen, gebildet.

Gleich der *cuppa*-Bordüre ist auch der stark konvex geformte Goldnodus in kunstvoll verzierte Horizontalen, die durch Perldrähte voneinander getrennt sind, gegliedert. Beginnend mit aufrecht gesetzten Goldfiligranen setzt sich die Verzierung über ein breites Goldperlband fort, das, wie die aufgesetzten Ösen verraten, einst von

---

<sup>324</sup> Allein für das Goldkruzifix zahlte Königin Urraca 400 Soldi. Vgl. [Franco Mata 1991](#), S. 63.

<sup>325</sup> Vgl. [Trinks 2012](#), S. 3; [Elbern 1988](#), S. 99.

<sup>326</sup> In diesem Fall wurde eine Silbervergoldung angewendet. Über den Riss in der *cuppa* vgl. [Caldwell](#) in ihren Ausführungen über Urraca, Königin von Zamora 1986, S. 20.



einer Perlenkette begleitet wurde. Der folgende und prächtigste Zierstreifen nimmt grüne Emaillé, zwei Saphire, Perlen sowie farbige Steine auf, die von kleinen zu viert angeordneten Perlen gerahmt werden.<sup>327</sup> Ebenso wie an der *cuppa* füllen bienenkorbformige Perldrahtmotive, deren Spitzen mit Goldkugeln bekrönt sind, den Freiraum zwischen den Steinen aus. Die übrigen Zwischenräume werden von vereinzelt volutenförmigen Filigranranken ausgefüllt. Unterhalb des reichen Edelsteinbesatzes leitet ein breites Goldperlband in ein sich über die gesamte Breite des Nodus erstreckendes Inschriftenfeld über, auf dem in filigranen Buchstaben IN NOMINE D[OMI]NI VRRACA FREDINA[N]DI zu lesen ist. Die anschließenden Ösen verweisen darauf, dass die Stifterinschrift einst von einer Perlenkette, an die sich eine weitere Goldkette anschließt, eingerahmt wurde. Auf der Standfläche der unteren Achatschale imitieren filigrane Perldrähte Rundbogenarkaden, auf denen Kapitellchen und Dachkronen aufgesetzt sind. Beide Achatschalen werden neben der Verankerung mit dem Nodus zusätzlich über jeweils vier punzierte Silberbänder verschraubt.

Da der Kelch der Urraca die einzige Goldschmiedearbeit aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts bildet, die sich im Kirchenschatz von San Isidoro erhalten hat, sollen im Folgenden die einzelnen Zierelemente näher betrachtet werden und jenen Goldschmiedearbeiten der byzantinischen und westlichen Welt gegenübergestellt werden, die sich aus derselben Zeit erhalten haben. Aus der Summe aller Indizien sollen ausführliche Erkenntnisse zum Wirken der ottonisch-frühsalischen Goldschmiedekunst auf die spanische Kleinkunst erzielt werden. Der chronologischen und geographischen Übersichtlichkeit halber werden die zu vergleichenden Werke samt ihren einzelnen Zierraten in einer Tabelle im [Anhang 3](#) zusammengefasst.<sup>328</sup>

#### a) Bienenkorbförmiger Perldraht mit Goldkugelspitze

Das Motiv des sich spitz nach oben aufbauenden Perldrahttrings, der von einer Goldkugel bekrönt wird, ist in der byzantinischen Kunst nicht bekannt. Umso häufiger

---

<sup>327</sup> Vgl. [Gómez-Moreno 1925](#), S. 205 f. Ebenso wie Gómez-Moreno vermutet Juan José Martín Gonzáles, dass die farbigen Steine als Ersatz später entwendeter Edelsteine dienen, vgl. [Martín González 1988](#), S. 190. Es ist aber auch denkbar, dass bereits im 11. Jahrhundert diverse Glas- und nicht allein Edelsteine eingesetzt wurde, war doch die Gesamtheit der Steine entscheidend.

<sup>328</sup> Die Tabelle lehnt sich an die Untersuchungen von Mechthild [Schulze-Dörlamm](#) zur Kaiserkrone Konrads II. an.



taucht es seit ottonischer Zeit im gesamten Reichsgebiet auf. Als früheste überlieferte Beispiele wären der Buchdeckel des Liuthar-Evangeliars Ottos III. (um 1000) sowie das Kreuzreliquiar Heinrichs II. zu nennen. Unter den Saliern ist das Ornament auf dem Kreuz der Reichskrone wie auch auf dem Reichskreuz Konrads II. ([Bild 73](#)) nachweisbar.<sup>329</sup> Der in Mainz geborgene Loros der Kaiserin Agnes beweist, dass das Motiv auch während der Regierungszeit Heinrichs III. in der profanen Kunst Verwendung fand.<sup>330</sup>

Die Entstehung des bienenkorbformigen Perldrahtmotivs geht Mechthild Schulze-Dörrlamm zufolge auf die Einflüsse der Wikingerkunst zurück. So wurden im Schatz von Thumby-Bienebek silberne Kreuzscheibenfibeln aus dem 10. Jahrhundert entdeckt, die bereits das Motiv verarbeiteten.<sup>331</sup> Damit ist der Bienenkorb als ein Zierrat anzusehen, das von der Mitte des 10. bis zum zweiten Drittel des 11. Jahrhunderts vor allem im nord- und mitteleuropäischen Raum auftrat. Dass die Bienenkorbformen als Viererrahmung von Edelsteinen eingesetzt werden, ist ein stilistischer Kunstgriff, der sich allein auf der Reichskrone und dem Reichskreuz Konrads II. nachweisen lässt. Weitaus geläufiger ist die zu vieren angeordnete Perlrahmung von Edelsteinen.<sup>332</sup>

#### b) Gezackte Zargenfassungen mit Perldrahtring

Die Steinfassungen des Urracakelches sind in keiner Weise mit den kunstvollen Verzierungen der im 9. Jahrhundert gefertigten goldenen Buchdeckel der Codices von St. Emmeram und Lindau vergleichbar. Doch ist es gerade die Einfachheit der fein gezackten Zargen, welche Parallelen zu dem in Mainz geborgene Loros (1. Drittel 11. Jahrhundert), dem Essener Kreuz mit den Senkschmelzen (1000/1020, Bild 37) und

---

<sup>329</sup> Reichskrone, Inv. Nr. WS XIII 1 und Reichskreuz, Inv. Nr. WS XIII 21, beide in der Weltlichen Schatzkammer, Wien.

<sup>330</sup> Loros der Kaiserin Agnes, Kunstgewerbemuseum, Staatlichen Museen zu Berlin, SPK, Inv. Nr. 61,45.

<sup>331</sup> Vgl. [Schulze-Dörrlamm 1991a](#), S. 61.

<sup>332</sup> Die zu vieren angeordnete Perlrahmung von Edelsteinen findet sich unter anderem auf den goldenen Codices von Lindau und St. Emmeram, dem in Italien gefertigten Kreuz des Berengar (10. Jahrhundert) sowie den vier Essener Prachtkreuzen, dem Nagelreliquiar und dem goldenen Buchdeckel des Theophanu-Evangeliars. Weiterhin findet sich das Ornament in der von Essen abgeleiteten niedersächsischen Goldschmiedekunst, nämlich auf dem Gertrudentragaltar und dem Armreliquiar des hl. Blasius wieder. Vgl. [Anhang 3](#).

dem jüngeren Mathilden-Kreuz (1051/1054, Bild 27) aufweisen.<sup>333</sup> Da im übrigen Europa keine weiteren Beispiele derartiger Fassungen existieren, können sie als ein Charakteristikum der ottonisch-frühsalischen Goldschmiedekunst angesehen werden.

#### c) Über Goldösen fixierte Perlketten

Perlenketten, die mit Hilfe von Goldösen an einem Objekt fixiert werden, sind seit frühbyzantinischer Zeit bekannt. Bis in das 12. Jahrhundert hinein erfreute sich das Zierrat einer ungebrochenen Beliebtheit und fand somit auch Eingang in die ottonische Goldschmiedekunst, so beispielsweise auf dem Andreas Tragaltar (977/993) aus der Trierer Egbert-Werkstatt. In salischer Herrschaftszeit schmückt die Perlenkette die Reichsinsignien und den in Mainz geborgenen sogenannten Schatz der Kaiserin Gisela, der den neuesten Erkenntnissen Schulze-Dörrlamms zufolge in Wirklichkeit der Kaiserin Agnes zuzuordnen ist.<sup>334</sup> Aufgrund der sehr frühen Verarbeitung der Perlenkette in der byzantinischen und der abendländischen Kunst kann sie als vornehmliches Vergleichszierrat nicht herangezogen werden.

#### d) Goldösen als Ornament

Da weder von den byzantinischen noch von den abendländischen Gold- und Silberschmiedearbeiten willkürlich gesetzte, profilierte Scheinösen bekannt sind, handelt es sich bei dem Ornament um eine Innovation des in León wirkenden Künstlers.

#### e) Perldrahtarkatur mit Kapitellchen

Aus Perldraht geformte Arkaturen finden sich seit dem 10. Jahrhundert in der italienischen und deutschen, jedoch nicht in der byzantinischen Goldschmiedekunst. Vorzugsweise dienen sie Steinfassungen als eine Art Sockel. Am Urracakelch fungieren sie als miniturförmige Scheinstützen an der Standfläche des Fußes.

---

<sup>333</sup> Hierzu vor allem Hiltrud Westermann-Angerhausen, die die im zweiten Drittel des 11. Jahrhunderts gebräuchlichen Zargenfassungen in ihren Untersuchungen zu den Stiftungen der Gräfin Gertrud betrachtet, vgl. [Westermann-Angerhausen 1998](#), S. 64.

<sup>334</sup> Vgl. Mechthild [Schulze-Dörrlamm](#) zum Mainzer Schatz der Kaiserin Agnes.

Die suggerierten Kapitellchen, welche mit Hilfe von Goldklammern im Anschnitt der Arkadenbögen gesetzt sind, finden sich allein in der ottonisch-frühsalischen Goldschmiedekunst, wie dem sogenannte Lotharkreuz, dem Kreuzreliquiar Heinrichs II., den Reichsinsignien sowie dem Theophanukreuz und dem Essener Nagelreliquiar wieder. Vor allem die Essener Werke besitzen dieselbe gestreckte Arkatur, wie sie auf dem Leoneser Abendmahlskelch zu sehen ist.

Auffällig ist, dass der Leoneser Goldschmied keine traditionell byzantinischen Zierelemente, wie freitragende Goldkugeln, Goldröhrchen, auf denen Perldreiecke aufgelötet sind, oder Drahtkrallen verarbeitet.<sup>335</sup> Aus dem Verzicht byzantinischer Ornamente und der offensichtlichen Übernahme ottonisch-frühsalischer Zierrate lässt sich der Leoneser Meister einmal mehr als ein am Rhein geschulter Künstler bestimmen.

Für eine weitere Verbindung nach Essen spricht aber vor allem der aus Glaspaste gefertigte männliche Kopf an der oberen Zierleiste des Leoneser Kelches, der in Anlehnung an eine antiken Kamee auf dem Essener Kreuz mit den großen Senkschmelzen ([Bild 37](#)) modelliert ist. Ein vergleichbar antik geschnittener Stein ist aus Spanien nicht bekannt.<sup>336</sup> Dass es sich bei dem Leoneser Kopf um eine mittelalterliche Kopie handelt, dafür sprechen das stilisierte Kopfhaar, die breit gedrückte Nase, der zu groß geratene Mund wie auch die merkwürdig geschlitzten und mit dicken Wülsten umrahmten Augen, welche jeglichen klassisch-antiken Anspruch negieren. Es überrascht, dass diese offensichtliche Verwandtschaft zwischen dem Leoneser und dem Essener Kopf bisher kaum Eingang in die kunstwissenschaftliche Literatur gefunden hat. Dass antike Gemmen und Kameen auf liturgischen Geräten wiederverwendet werden, geht dabei auf eine Tradition zurück, die bereits während der karolingischen *renovatio* eingeführt wurde. Doña Urraca schien keine antike Kamee zu ihrem Besitz zu zählen, dennoch muss die Verwendung eines antiken Steins für den Künstler als unabdinglich gegolten haben. Rein ästhetische Aspekte dürften angesichts der groben Ausarbeitung des Kopfes nicht ausschlaggebend für die Übernahme gewesen sein. Vielmehr ging es, so Panofsky, um eine bewusste Disjunktion der Antike, die nun in einen christlichen Kontext gestellt wurde. Aus diesem Grund lag es den mittelalterlichen Künstlern sogar fern, ein direktes Imitat zu schaffen, war doch das klassische

---

<sup>335</sup> Zu den byzantinischen Goldzierraten vgl. [Schulze-Dörlamm 1991a](#), S. 119.

<sup>336</sup> Dies bemerkte bereits John W. Williams in seinen Ausführungen zum Urracakehlch, in: [Ausst. Kat. New York 1993](#), Nr. 118.

Schönheitsideal der Antike schier inkompatibel mit der metaphysischen Erfahrung, die von den mittelalterlichen Kunstwerken ausgeht.<sup>337</sup> Stefan Trinks geht noch einen Schritt weiter, indem er konstatiert, dass der maliziös lächelnde Kopf nicht erst christianisiert werden sollte, sondern als heidnische Pseudoantike die Funktion eines Apotropaions einnahm.<sup>338</sup>

Die auf der Unterseite des Nodus angebrachte Stifterinschrift IN NOMINE D[OMI]NI VRRACA FREDINA[N]DI könnte als Verweis darauf gelesen werden, dass der Kelch nach dem Tod König Ferdinands und noch zu Lebzeiten der Doña Sancha, das heißt zwischen 1065 und 1067, in Auftrag gegeben wurde.<sup>339</sup> Für eine zeitnahe Entstehung des Urracakelches mit den Stiftungen Ferdinands und Sanchas spricht der noch lebendige Geist des Leoneser Meisters, der in den künstlerischen Details der Goldschmiedearbeit ruht. Es ist nämlich auffällig, dass ab den 1070er Jahren die rheinischen Einflüsse nur noch rudimentär in der Leoneser Handwerkskunst auftreten und in der Goldschmiedekunst sogar vollständig verschwinden. Dabei verliefen die von König Alfons VI. geführten Maurenkriege so erfolgreich, dass er immerhin in der Lage war, größere Geldsummen nach Cluny zu transferieren. Fehlende Geldmittel konnten demnach nicht das Ableben der Goldschmiedekunst in León bedingt haben. Vielmehr ist davon auszugehen, dass der salische Meister nicht mehr der höfischen Werkstatt vorstand. Dabei war seine aktive Handlungszeit, selbst wenn er gemeinsam mit weiteren Familienmitgliedern die Werkstatt leitete, beachtlich. In den 1040er bis 1050er Jahren muss er in Essen tätig gewesen sein. Entlang des Rheins reiste er vermutlich auf dem gut ausgebauten Jakobspilgerweg weiter nach Nordspanien, wo er über Nájera nach León gelangt sein könnte, um dort in den 1050er bis zu den ausgehenden 1060er Jahren zu wirken. Angesichts der facettenreichen Goldschmiedearbeit, die einen hohen Grad an Können voraussetzt, muss hierbei von einem virtuosen und durchaus routinierten Kunsthandwerker bzw. dessen Werkstatt gesprochen werden. Bemerkenswert ist weiterhin die vielseitige Arbeitsweise des Meisters, welche geradezu als Vorbild für die späteren Abhandlungen des Theophilus

---

<sup>337</sup> Zum „Disjunktionsprinzip“ Panofskys in: [ders. 1933](#), S. 228–280, insbesondere S. 270 und [Bredenkamp 1994](#), S. 268.

<sup>338</sup> Über die apotropäische Bedeutung des Kopfes vgl. Trinks in seinen Ausführungen über Stil und Reliquien, in: [Trinks 2012](#), S. 285–287.

<sup>339</sup> Susan Caldwell und Stefan Trinks setzten die Geräte in unmittelbarer Verbindung mit der 1063 durchgeführten Weihe von San Isidoro. Vgl. [Caldwell 1986](#), S. 19; [Trinks 2012](#), S. 285.

Presbyter gedient haben könnte. Dabei war Theophilus selbst ein erfahrender Goldschmied, der sein theoretisches Wissen über die Techniken der Metallkunst unter anderen antiken Autoren verdankte. Vor allem seine Ausführungen zur Herstellung liturgischer Kelche sind für den Urracakelch bedeutsam.<sup>340</sup> So erklärt Theophilus, dass der Goldnodus des Kelches von Perlingen eingerahmt werden solle, die nicht nur dem Dekor, sondern der Fixierung von Nodus und *cuppa* dienen.<sup>341</sup> Zusätzlich empfiehlt Theophilus Rippen zwischen Nodus und *cuppa* sowie zwischen Nodus und Fuß einzuziehen und diese mit Gravuren und Nielloarbeiten zu verziert.<sup>342</sup>

### Verschollene Goldpatene

Die Schenkung eines Kelches ging stets mit einer Patene einher, die aus dem gleichen Material und mit ähnlichem Schmuck verziert wurde. Die von Urraca gestiftete Patene hat sich lediglich in den Urkunden überliefert. Morales, der das Gerät von Erzählungen kannte, berichtet: „Man sagt, dass sie sehr reich gestaltet war und von dem Aragonesen [Alfons *el batallador*] fortgetragen wurde.“<sup>343</sup>

Eine Vorstellung, wie die Patene ausgesehen haben könnte, liefert eine vergoldete Silberpatene im Louvre, die Franco Mata als eine Schenkung des Leonenser Bischofs Pelagius einordnet.<sup>344</sup> Eine Auskunft über den Auftraggeber erteilt die am Rand des Tellers aufgenommene Inschrift, in der es heißt, dass Bischof Pelagius die

---

<sup>340</sup> Unklar bleibt die Identifizierung des Theophilus mit Rogier von Helmarshausen. Eine wichtige antike Quelle bildete der Text des Heraclius über die Farben und Künste der Römer. Vgl. [Heraclius 1970](#); [Brepohl 1987](#).

<sup>341</sup> „*Facies quoque anulum singulariter, qui stare debet inter nodum et vas superius, eadem quantitate et specie sicut est ille, quem ductili ferro formasti sub nodo*“, Theophilus Presbyter, *De diversis artibus*, lib. III. cap. XXVI, hg. von Brepohl 1987.

<sup>342</sup> „... unde facies pedem cum nodo sicut pedem minoris calicis, excepto quod in hoc maiori formabis costas a latitudine pedis inferius ascendentes usque ad nodum, quas dimidias denigrabis et alias fodies et deaurabis atque modis omnibus decorabis, sicut in vase. Quo perfecto anulum quoque qui ponendus est inter vas et nodum, deaurabis atque coniunges, et configes sicut minorem calicem.“ Der Hinweis auf den *pedem minoris calicis* bezieht sich auf das Kapitel XXVI. Theophilus Presbyter: *De diversis artibus*, lib. III. cap. XLIII. Zum eucharistischen Kelch im frühen Mittelalter auch [Elbern 1964](#), S. 44.

<sup>343</sup> „dicen que era muy rica, y fué llevada por el de Aragón“, Zitat aus [Franco Mata 1991](#), S. 63 f.

<sup>344</sup> Vgl. [Franco Mata 1991](#), S. 56.

Patene zu Ehren des Apostels Johannes anfertigen ließ.<sup>345</sup> Verziert wird die Patene mit einem schlichten Vielpass, in dessen Zentrum das *Agnus Dei* aufgenommen ist. Eine derartige Ausgestaltung mit Randzone und Vielpassbögen ist charakteristisch für rheinische Patenen, wie jene, die im Grab Erzbischofs Ruobert von Trier gefunden wurde ([Bild 95](#)).

### Verschollenes Goldkruzifix

In dem 1073 von Bischof Pelagius verfassten Inventar wird ein mit wertvollen Steinen gestaltetes Goldkreuz aufgeführt, das Urraca der Kirche von San Isidoro stiftete: *ipsa fecit alteram Crucem auream ad honorem istius Sedis*.<sup>346</sup> Seit der französischen Besetzung gilt das Kreuz als verschollen.<sup>347</sup> Joseph Manzano, der das Kreuz 1732 noch sah, berichtet: „Unter den Reliquien, die unserem Erlöser Christus gehören, soll ein Kruzifix erwähnt werden, das hinter dem Altar verehrt wird, zuvor hat es sich jedoch am Hochaltar befunden. Dieses allerheiligste Bildwerk wurde von Doña Urraca, der Tochter Don Ferdinand des Großen, geschenkt: der aus Elfenbein bestehende Kruzifixus ist nach der alten Art der Menschwerdung gestaltet, mit vier Nägeln hängt der Herr am Kreuz, zwei in den Händen und zwei weiteren in den Füßen, welche nebeneinander stehen. Das Lendentuch, das ein Drittel des Körpers einnimmt und zwei Finger dick ist [3,5 cm], besteht aus massivem Gold und ist mit sehr kostbaren Steinen bestückt. [...] Der geschundene Oberkörper und das emporgehobene Haupt des Herrn entsprechen nicht dem Aussehen des bereits verstorbenen Christus, sondern dessen Zustand vor dem Lanzenstich. Dabei steht in den Evangelien geschrieben, dass er [der Herr] nach dem Tod das Haupt zur Seite neigte. Ihn tot und mit erhobenem Haupt zu zeigen, ist ein auffälliger Fehler des Künstlers [...] Die Kreuzvorderseite, auf der er angebracht ist, besteht aus vergoldetem Silberblech, das mit vielen wertvollen großen Steinen bestückt ist. Der Sockel, auf dem die auseinandergestellten Füße ruhen, ist aus Goldblech. Unter dem Sockel zeigt sich im Halbreliet die Goldeffigie der Doña Urraca

---

<sup>345</sup> Der Louvre ordnet die Patene dem Kloster von Santiago de Peñalba zu, doch wirkte in diesem erst 1142 ein Bischof mit dem Namen Pelagius Fernandez. Robert Favreau datiert hingegen den Kelch aufgrund seiner Inschrift in das Ende des 11. Jahrhunderts. Vgl. [Gaborit-Chopin 2005](#), S. 60. Kelch und Patene des Pelagius, Musée du Louvre, Paris, Inv. Nr. 3201.

<sup>346</sup> Riscos „Testamento-donación del obispo de León, Pelagius“ zitiert in: [Estella Marcos 1984](#), S. 26. Vgl. auch [Ferrandis 1928](#), S. 154–156; [Fernández González 2009](#), S. 60.

<sup>347</sup> Vgl. [Franco Mata 1991](#), S. 65.

mit der Inschrift: *Urraca regis Ferdinandi filia et Sanciae Reginae donavit*. Die Höhe des Kreuzes entspricht zweieinhalb Ellen [2,10 m] und die Breite der Arme eineinhalb Ellen [1,26 m].<sup>348</sup>

Manzanos Beschreibung des elfenbeinernen Kruzifixus, dessen Körperlichkeit „a lo antiguo“ gefasst war, verweist auf die mittelalterliche Darstellungsweise, nach der der über den Tod triumphierende Christus in aufrechter Haltung und mit geöffneten Augen verbildlicht wurde. Für den im 18. Jahrhundert lebenden Manzano, dessen Sehgewohnheiten von bekleideten oder auch gemarterten, sich vor Qualen krümmenden Christusfiguren bestimmt waren, muss die mittelalterliche Elfenbeinfigur laienhaft gewirkt haben. Die Beschreibung des Viernageltypus und der nebeneinander auf dem Suppedaneum aufgestellten Füße stimmen dabei mit dem Elfenbeinkruzifix Ferdinands I. und der Doña Sancha überein.<sup>349</sup>

Die Tatsache, dass die Stifterin unterhalb des Kruzifixus benannt und im Halbre relief verbildlicht wurde, legt eine verwandtschaftliche Beziehung zu den ottonisch-frühsalischen Goldkruzifixen, wie sie insbesondere in Essen zu finden sind, nahe. Sowohl in León als auch in Essen standen die weiblichen Angehörigen des Herrscherhauses als administratives Oberhaupt dem Konvent vor.<sup>350</sup> Aus diesem Grund

---

<sup>348</sup> „Entre las reliquias que a Cristo nuestro Redentor pertenecen, debe enumerarse el crucifijo que se adora en el camarín, y antes estaba en lo alto de la capilla mayor. Esta sacratísima imagen fué dádiva de Doña Urraca, hija de Don Fernando el Magno: la materia del crucifijo es de marfil guarnecido a lo antiguo de encarnación y en la cruz está el Señor pendiente de cuatro clavos, dos en las manos y otros dos en los pies, que están uno de otro. El faldón, que tiene más de tercia de alto y dos dedos de grueso, es de oro macizo sembrado y cuajado todo de piedras preciosísimas. [...] Tiene el Señor el pecho roto, la cabeza elevada, disposición que no concuerda con que la efigie representa a Cristo ya muerto como lo estaba antes que con la lanza le rompiesen el costado; y es constante en los Evangelistas que al morir inclinó la cabeza; y así representarle muerto y con la cabeza en elevación fuera notable error del artífice. [...] El recto de la cruz donde está pendiente es de chapa de plata y de oro esmaltada con muchas piedras grandes y de mucho valor, que alrededor están repartidas. El pie donde se asientan los pies que están separados, es de chapa de oro; debajo de él una efigie de oro, de medio relieve, de Doña Urraca con esta inscripción: *Urraca regis Ferdinandi filia et Sanciae Reginae donavit*. La altura de la cruz es de dos varas y media, y lo ancho de los brazos de vara y media.“ Manzano zitiert in: [Ferrandis 1928](#), S. 154 f. Vgl. auch [Franco Mata 1991](#), S. 64–66. Nach dem alten kastilischen Maßsystem entsprechen 1 Finger = 1,74 cm und 1 Vara/ Elle = 84 cm.

<sup>349</sup> Erst im 12. Jahrhundert wird der sogenannte Dreinageltypus seine Verbreitung in Europa finden.

<sup>350</sup> Urraca stand ebenso wie ihre Mutter Doña Sancha dem Konvent von San Isidoro in León als Äbtissin vor. Vgl. [Caldwell 1986](#), S. 19–25.



ließen sich die Frauen über *titulus* und Abbild in prachtvoller Weise vergegenwärtigen, während sie sich mit Hilfe der Schenkung den Einzug in das Himmelreich erhofften.

Stimmen die von Manzano angegebenen Maße von 210 × 126 cm, so handelte es sich bei dem Urracakruzifix um ein außergewöhnlich großes Kreuz, das alle früheren Leoneser Stiftungen übertraf. Da es unwahrscheinlich ist, dass die Infantin ein derartig monumentales Kreuz zeitgleich mit den Stiftungsobjekten ihrer Eltern zur Weihe von San Isidoro übergab, ist anzunehmen, dass sie das Werk kurz nach dem Tod ihres Vaters der Kirche präsentierte.

Katharina-Christa Schüppel zufolge existierten zwischen dem 7. und 12. Jahrhundert mindestens zwanzig silberne und goldene Kruzifixe in Europa, die jeweils einen annähernd lebensgroßen, plastischen Corpus trugen.<sup>351</sup> Ein monumentaler in Elfenbein gefertigter Kruzifixus, der von einem goldenen Lendentuch bekleidet wird, ist in den Quellen nicht erwähnt. In kleinerem Format haben sich hingegen zwei prächtige Goldkreuze überliefert, auf denen ein in Bein geschaffener Kruzifixus angebracht ist. So bewahrt das Londoner Victoria and Albert Museum ein mit Emaill verziertes Goldkreuz auf, das einen walrossbeinernen Corpus aufnimmt, der lediglich mit einem Lendentuch bekleidet ist ([Bild 74](#)).<sup>352</sup> Aufgrund des gezackten, unruhigen Faltenspiels des Tuches, das Parallelen zur angelsächsischen Buchmalerei des 10. Jahrhunderts aufweist, wird der plastische Kruzifixus einem angelsächsischen Bildschnitzer, der zu Ende des 10. Jahrhunderts wirkte, zugeordnet.<sup>353</sup> Das mit schlichten Filigranen und Emaill verzierte Goldkreuz wurde nachträglich dem Kruzifixus angepasst. Dabei wurden Nimbus und Suppedaneum, die gemeinsam mit dem elfenbeinernen Corpus aus einem Stück gefertigt sind, über einen präzise abgestimmten Rahmen am Kreuz fixiert. Zusätzlich umreißt ein filigranes Flechtband, gleich einer Aureole, die Umrisse der Christusfigur. Auf den Freiflächen der Kreuzvorderseite sind herzförmige Goldfiligranranken gesetzt, die durch Klammern miteinander verbunden sind. Da, wie bereits erwähnt, die geklammerten Goldfiligrane ein Wesensmerkmal der ottonisch-frühsalischen Kunst bilden, wird die Fertigung des

---

<sup>351</sup> Vgl. [Schüppel 2005](#), S. 13. Zur Entstehung der Monumentalskulptur vgl. auch [Tripps 1998](#), S. 9–124.

<sup>352</sup> Victoria and Albert Museum, London, Inv. Nr. 7943–1862.

<sup>353</sup> Die auffällige Zipfelschleife des Zingulums findet sich am Umhang König Knuts sowie am Rock der Königin Emma auf dem Krönungsbild im *Liber Vitae* aus Winchester wieder. Weitere Parallelen in der Gestaltung des Faltenwurfs finden sich im Ramsey Psalter und dem Sherborne Pontifical. Vgl. [Williamson 2002](#), S. 96.



hinterfangenen Goldkreuzes im Rheinland und insbesondere in Essen vermutet. Für eine Essener Zuschreibung sprechen zudem die Emailletondi, welche die vier Evangelistensymbole an den Kreuzenden präsentieren. Ihre leuchtende Farbigkeit, mit dem transluzenten Weiß, dem Grünton, der in ein dunkles Schwarz übergeht und dem strahlenden Blauton, stimmt mit den Emaille des Theophanukreuzes überein. Das Gefieder und das Fell der Wesen sind hier wie dort mit roten Emailletupfer bedeckt, die entsprechend der Johannes-Offenbarung als Augen zu deuten sind: „vier Lebewesen voller Augen [sind] vorn und hinten [...] außen und innen“.<sup>354</sup> Da die Emailletafeln des Theophanukreuzes Spolien vom Thron der Essener Goldmadonna (980/990) bilden und somit auf die Zeit um 1000 zurückgehen, wird für die Entstehung des Londoner Kreuzes gleichfalls die Zeit um 1000 angenommen.<sup>355</sup> Nicht bestimmbar ist, ob die Goldmadonna noch in Trier oder von einem Trierer Meister bereits in Essen gefertigt wurde. Infolgedessen kann auch keine Aussage darüber getroffen werden, ob der angelsächsische Elfenbeinschnitzer nach Trier oder Essen reiste oder womöglich den beinernen Kruzifixus von England in das Hl. Römische Reich sandte. Drahtzieherin des künstlerischen Austauschs dürfte dabei die Äbtissin Mathilde gewesen sein, die mit dem englischen Königshaus verwandt war.

Das zweite überlieferte Goldkreuz, welches einen elfenbeinernen Kruzifixus trägt, gelangte vermutlich als Schenkung Heinrichs III. in den Kirchenschatz von St. Servatius in Maastricht. Es ist überliefert, dass eine Woche nach seiner Königskrönung in Aachen Heinrich nach Maastricht reiste, um der Kirchweihe beizuwohnen. In diesem Zusammenhang könnte der König das Pektoralkreuz als Weihgeschenk gestiftet haben.<sup>356</sup> Die Ausarbeitung des elfenbeinernen Kruzifixus mit seinem vorgewölbten Bauch und den geschlossenen Augen, wie auch die Farbgebung der Emaille und die Krallenfassungen der Edelsteine, lassen eine Entstehung des Kreuzes in Köln oder Trier vermuten.<sup>357</sup>

Obwohl die in London und Maastricht aufbewahrten Kruzifixe mit ihren Maßen von 18,5 × 13,4 cm bzw. 16,2 × 11,2 cm nicht mit dem verschollenen Urracakreuz vergleichbar sind, dienen sie doch als Beweis dafür, dass die Anbringung eines beinernen

---

<sup>354</sup> Offb 4,6–8.

<sup>355</sup> Zu den Emailletafeln des Theophanukreuzes vgl. [Beuckers 2006b](#), S. 11–13.

<sup>356</sup> Hierzu Jos [Koldewey 2008](#), S. 198–203; [Euw 1972](#), S. 179 f.

<sup>357</sup> Vgl. Michael Peter zum sogenannten Brustkreuz des heiligen Servatius, in: [Ausst. Kat. Magdeburg 2012](#), S. 254–656, Nr. V55.

Kruzifixus auf einem reich gestalteten Goldkreuz während des 11. Jahrhunderts an Rhein und Maas gebräuchlich war.

Zusammenfassend ist zu bemerken, dass die Infantin Urraca weder in ihren künstlerischen Anforderungen noch in ihren politischen Ansprüchen den Eltern nachstand. Ebenso wie diese beauftragte sie am Leoneser Hof eine salische Werkstatt mit der Anfertigung liturgischer Geräte. Dass die wiedergegebenen Stifterinschriften der von ihr beauftragten Objekte allein auf ihren Vater verweisen, lässt eine Fertigung der Werke im Zeitraum zwischen dem Tod ihres Vaters († 1065) und dem Tod ihrer Mutter († 1067) vermuten. Dessen ungeachtet zeigt das Selbstbewusstsein, mit dem sich Urraca im liturgischen Raum präsentiert, dass sie in die Fußstapfen ihrer Mutter trat. Bestätigt wird dieser herrschaftliche Anspruch auch in den zeitgenössischen Quellen christlicher und arabischer Autoren, die Urraca als schöne und passionierte Frau beschreiben, welche zugleich lügnerisch und grausam war und angeblich eine inzestuöse Beziehung mit ihrem Bruder Alfons VI. hatte, die den Verdacht ihrer Mittäterschaft bei der Ermordung ihres älteren Bruders Sancho hervorrief.<sup>358</sup> Die beste Möglichkeit, sich von derartigen Anschuldigungen freizusprechen, bot im mittelalterlichen Spanien die Stiftung präziöser Kirchengeräte.

---

<sup>358</sup> Zu den verschiedenen Gedichten und Erzählungen, die den Charakter Urracas beschreiben vgl. [Caldwell 1986](#), S. 24. Darin führt sie einen arabischen Text auf, demzufolge Alfons VI. aufgrund seiner inzestuösen Beziehung zu seiner Schwester Urraca von der Kirche zu Bußübungen und zu einer Pilgerfahrt aufgefordert wurde. In der *Historia Silense* wird berichtet, dass Urraca ihren Bruder seit der Kindheit herzlich und mit geschwisterlicher Liebe zugetan war und ihn über alle weiteren Geschwister stellte. Wie eine Mutter hat sie ihn erzogen und gekleidet. Vgl. [Pérez de Urbel/González Ruiz-Zorilla 1959](#), S. 122 f.

## II. DIE NAVARRESISISCHE KLOSTERKUNST

Bevor die Leoneser Hofwerkstatt ihre Blütezeit erlebte, entstanden in der navarresischen Königspfalz Nájera zwei heute nachweisbare Werke, die, wie eingangs beschrieben, auf salische Vorbilder zurückgehen: das 1054 gestiftete goldene Antependium und die 1054 ausgestellte Weiheurkunde von Santa María in Nájera. Nach dem Tod des navarresischen Königs García III. sind in dem einst mächtigsten Königreich Nordspaniens keine bemerkenswerten Objekte dokumentiert.

Dies änderte sich zu Ende der 1060er Jahre, als für das Kloster von San Millán de la Cogolla ein prachtvoller Reliquienschrein für den hl. Aemilianus in Auftrag gegeben wurde. Ob das Reliquiar tatsächlich auch im Kloster entstand oder der Hofwerkstatt von Nájera zugewiesen werden kann, gilt es im Folgenden zu untersuchen. In den Fokus der Betrachtung tritt das Reliquiar des hl. Aemilianus vor allem deshalb, weil für dessen Herstellung ein Meister Engelram und dessen Sohn Redolfo überliefert sind. Da diese Namen auf einen deutschen Ursprung verweisen, soll der Aemilianusschrein auf seine ottonisch-frühsalischen Referenzen untersucht werden.<sup>359</sup> Knapp zwei Jahrzehnte später entstand für das Kloster ein zweiter, ganz ähnlich gestalteter Schrein, der die Überreste eines weiteren Lokalheiligen, des hl. Felix, aufnahm. Um die Nachwirkungen des salischen Künstlers zu untersuchen, soll auch dieser Schrein in einem kurzen Abriss behandelt werden.

---

<sup>359</sup> „Der Meister Engelram und sein Sohn Redolfo“, Eremitage Museum, St. Petersburg, Inv. Nr. 2909. Ernst Förstemann nennt in „Altdeutsches Namenbuch“ die Versionen Engelrammus, Engelramnus, Engelrannus und Enkilram sowie den Namen Ridulph, vgl. [Förstemann 1900](#), Sp. 115 und 1274.

## II.1 San Millán de la Cogolla

### Das Kloster und sein Patron

Im Südwesten Nájeras befindet sich in 16 km Entfernung das Doppelkloster von San Millán de la Cogolla. Obwohl abseits des Jakobsweges gelegen, gehört es dank seines berühmten Lokalheiligen Aemilianus und des ansässigen Pilgerhospitals seit dem Mittelalter zu einem prominenten Anlaufpunkt auf dem Weg nach Santiago de Compostela.<sup>360</sup> Dem westgotischen Heiligen Aemilianus ist gleichzeitig die Entstehung des Doppelklosters zu verdanken.

Vermutlich wurde Aemilianus 474 in dem nahe gelegenen Ort Berceo geboren.<sup>361</sup> Mit zwanzig Jahren ging er bei dem Mönch Felix von Bilibio in die Lehre, nach deren Abschluss er sich als Eremit auf dem Berg Dirtecio zurückzog. Nachdem Aemilianus vierzig Jahre in einer abgeschiedenen Höhle verbracht hatte, trat er auf Bitten des ansässigen Bischofs dem Kloster von Tarazona/Saragossa bei. Niederträchtige Mönche zwangen ihn jedoch sehr bald das monastische Leben wieder aufzugeben. Enttäuscht von den gesammelten Erfahrungen kehrte Aemilianus als Eremit auf den Berg Dirtecio zurück, wo er im Alter von 100 Jahren starb.<sup>362</sup> So zumindest berichtet es Bischof Braulius von Saragossa (nach 585–651), der ein Schüler Isidors von Sevilla war und der nur wenige Jahre nach dem Tod des Aemilianus dessen Vita niederschrieb. Zwar hat sich die im 6. Jahrhundert verfasste Biographie nicht erhalten, doch zeugen zehn überlieferte Kopien vom Leben und den Wundertaten des Heiligen.<sup>363</sup>

Archäologische Untersuchungen ergaben, dass bereits kurz nach Aemilianus' Tod ein Oratorium in dessen Eremitenhöhle eingerichtet und von einer kleinen Gemeinschaft gepflegt wurde.<sup>364</sup> Zwischen 959 und 984 wurde unweit der Höhle die mozarabische Kirche Suso eingeweiht.<sup>365</sup> Während des 11. Jahrhunderts dürfte der Berg

---

<sup>360</sup> Über San Millans Verbindung zum Jakobspilgerweg vgl. [Harris 1991](#), S. 76.

<sup>361</sup> Zur Biographie des hl. Aemilianus vgl. [Bango Torviso 2007](#), S. 13–22.

<sup>362</sup> Sandoval gibt das Alter des hl. Aemilianus auf 101 Jahre an, in: [Sandoval 1601](#), S. 3.

<sup>363</sup> Vgl. [Harris 1991](#), S. 71.

<sup>364</sup> Vgl. [Bango Torviso 2007](#), S. 36. Julie A. Harris geht davon aus, dass sich zwischen 924 und 947 eine Klostersgemeinschaft herausgebildet hat, in: [Harris 1989](#), S. 13–15.

<sup>365</sup> Ubieto Arteta zufolge wurde die mozarabische Kirche Suso 959 geweiht. Silva y Verástegui legt hingegen die Weihe in das Jahr 984, vgl. [Silva y Verástegui 1999](#), S. 21.

Dirtecio den lateinischen Namen *Cuculla* erhalten haben, von dem sich das heutige Cogolla ableitet.<sup>366</sup> In jener Zeit war das Interesse an dem Heiligen so weit angestiegen, dass auf Anweisung König Sancho *el Mayor* die sterblichen Überreste des westgotischen Heiligen in einen Silberschrein umgebettet und sicherheitshalber in die Kirche von Suso überführt wurden. Eine am 14. Mai 1030 ausgestellte Urkunde erwähnt, dass die Translation gleichzeitig mit der Einführung der cluniazensischen Reform einherging.<sup>367</sup>

Ebenso wie Sancho *el Mayor* setzten sich auch dessen Nachfolger für die Interessen des Klosters und die Promotion seines Lokalheiligen ein. 1053 befahl König García III. die Überführung der sterblichen Überreste in die Königspfalz Nájera; doch im Tal angekommen, konnte der Schrein wundersamerweise nicht mehr bewegt werden. Der König, der darin ein Zeichen erkannte, befahl an eben dieser Stelle den Neubau einer zugänglicheren Kirche, welche die Reliquien aufnehmen sollte.<sup>368</sup> Bereits 14 Jahre nach der Entscheidung konnte der Hauptaltar der Unterkirche Yuso geweiht werden. Die sterblichen Überreste des Heiligen erhielten aus diesem Anlass einen neuen mit Goldblech, Elfenbeintafeln, Edelsteinen und besonders großen Kristallen geschmückten Schrein.<sup>369</sup> Damit wäre das um 1067 gefertigte Reliquiar, das auch unter dem Namen *Arca de San Millán* bekannt ist, nur wenige Jahre jünger als der

---

<sup>366</sup> Bango Torviso untersuchte die genealogische Abstammung des Berges Dirtecio (auch Dircecio) und gelangt zu der Auffassung, dass sich, entgegen der traditionellen Auffassung, der Name nicht von einer keltiberischen Gottheit ableitet. [Bango Torviso 2007](#), S. 27 f.

<sup>367</sup> Die aus dem Mittelalter überlieferten Urkunden des Klosters von San Millán de la Cogolla sind von Antonio Ubieto Arteta gesammelt als „*Cartularios de San Millán de la Cogolla (759–1076)*“ herausgegeben. Die Urkunden 192 und 193 berichten über die Translation. Urkunde 193 erwähnt zudem die Einführung des neuen Ritus: *Translato itaque beati viri corpore, et visa multorum miraculorum efficacia, suggerente mihi clero ac populo, monasticum ordinem secundum regulam sancti Benedicti in eadem ecclesia diligenti industria constitui, et sanctissime religionis virum Ferrucium nomine, a congregatione eiusdem loci regulariter electum, pontificalem consecrationem abbatem ordinari fecit.* Zu den cluniazensischen Reformen unter Sancho *el Mayor* vgl. [Segl 1974](#), S. 43.

<sup>368</sup> Zur Überführung des Heiligen in das Tal vgl. [Ubieto Arteta 1976](#), Urkunde 288. Die Legende ist weiterhin überliefert in [Silva y Verástegui 1999](#), S. 22.

<sup>369</sup> *Elapsis igitur quatuordecim annis, Ecclesia iam completa, et arca auri eborisq[ue] miro opere fabricata, gemisq[ue] preciosis per totum intexta, beati Emiliani corpus Abbate Blasio, ibi est reconditum et in Ecclesia ubi nu[n]c veneratur est collocatam anno Incarnationis Dominice millesimo sexagesimo septimo.* Zitat des Mönches Ferdinand in: [Sandoval 1601](#), S. 28.

Reliquienschrein des hl. Pelagius in León.<sup>370</sup> Eine derartig zeitnahe Entstehung zweier so kostbarer Schreine ist deshalb bemerkenswert, weil die monumentalen mit Gold und Edelsteinen verzierten Objekte im Gegensatz zu den Silberreliquiaren ausschließlich von Kirchen oder Personen eines bestimmten Ranges in Auftrag gegeben werden konnten und somit als einzigartig anzusehen sind.<sup>371</sup>

Überliefert haben sich von dem einst so prachtvollen Schrein allein der Holzkern und die geschnitzten Elfenbeinplatten, wohingegen die Goldverzierungen und die Edelsteine den Plünderungen der napoleonischen Truppen zum Opfer fielen. Einige der als wertlos angesehenen Elfenbeine wurden in den folgenden Jahren der Säkularisierung von Dieben entwendet und auf dem Kunstmarkt verkauft. Als 1817 Augustinermönche in das Kloster zurückkehrten, fertigten sie mit den hinterlassenen Tafeln einen improvisierten Schrein. 1931 wurden die Platten von dem neueren Holzkern entfernt und in das Archäologische Museum nach Madrid gebracht. Nach dem Ende des spanischen Bürgerkrieges forderten die Mönche von San Millán die Tafeln zurück und ließen dazu 1944 einen neuen Schrein anfertigen, welcher die ursprüngliche Anordnung der Tafeln partiell wieder aufnahm.<sup>372</sup> Dank der detaillierten Beschreibungen des Mönches Prudencio de Sandoval, der um 1600 das Kloster besuchte und die dortigen Quellen studierte, wie auch der 1724 von Diego Mecalota veröffentlichten „wahren Geschichten von San Millán“ kann der Schrein in seinem ursprünglichen Zustand vollständig rekonstruiert werden.<sup>373</sup>

Die folgenden Beschreibungen richten sich nach der von Sandoval wiedergegebenen Anordnung des Bildprogramms. Um einen lückenlosen Gesamteindruck der auf dem Schrein dargestellten Narrationen zu erhalten, soll der Inhalt der einzelnen Szenen kurz erläutert werden. Auf eine vollständige Beschreibung

---

<sup>370</sup> Wie die folgenden Ausführungen zeigen, ist es ebenso möglich, dass der Schrein erst 1076 vollendet wurde.

<sup>371</sup> Zur Herstellung und zum Auftauchen von Goldreliquiaren im mittelalterlichen Europa vgl. Joseph Braun: Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung, Freiburg im Breisgau 1940, hierzu vor allem S. 85.

<sup>372</sup> Vgl. [Harris 1989](#), S. 3–5; [Franco Mata 1998](#), S. 157.

<sup>373</sup> Prudencio de Sandoval: Primera parte de las fundaciones de los monasterios del glorioso Padre San Benito, Madrid 1601; Diego Mecalota: Desgravio de la verdad en la historia de San Millán, Madrid 1724.

aller Tafeln wird indes verzichtet, um im Sinne der vorliegenden Forschungsarbeit den Fokus auf die ottonisch-frühsalischen Einflüsse zu richten.<sup>374</sup>

## Die zweite Translation des hl. Aemilianus

Sandoval beginnt seine Beschreibungen mit einer Diskrepanz des mittelalterlichen Translationsberichtes, welcher auf widersprüchlichen Informationen beruht. Den von Sandoval studierten Quellen zufolge fand die Translationsfeier 503 Jahre nach dem Tod des hl. Aemilianus, das heißt 1076, statt und nicht – wie im Translationsbericht überliefert – 1067. Da der Bericht lediglich als Kopie des 13. Jahrhunderts überliefert ist, könnte die Jahreszahl 1067 auf einen Schreibfehler des Kopisten zurückzuführen sein.<sup>375</sup> Unterstützt wird diese Annahme durch bildliche Quellen, das heißt jene Elfenbeintafeln, welche historische Persönlichkeiten auf dem Reliquiar abbilden. Gleich einem Filmabspann präsentierten sie in höchst ungewöhnlicher Weise die Produzenten, Sponsoren, Lieferanten und Handwerker, die an der Realisierung des Schreins mitwirkten. Bei dem Produzent handelt es sich um den Abt des Klosters ([Bild 75](#)), Blasius, der auf einer Schmalseite des walmdachbekrönten Schreins in Elfenbein dargestellt und mit der Inschrift BLASIUS ABBA HUIUS OPERIS EFFECTOR (der Abt Blasius, der Urheber dieser Arbeit) identifiziert ist. Laut Sandovals Abtsliste fand die Investitur von Blasius erst 1070 statt, während 1067 Abt Petrus III. das Kloster führte. Aus der Durchsicht weiterer überlieferter Urkunden geht jedoch hervor, dass sowohl Petrus als auch Blasius zu gleicher Zeit als Äbte genannt werden.<sup>376</sup> Unabhängig von Sandovals gelieferten Quellen ist demnach denkbar, dass ein Abt für das Oberkloster Suso und ein Abt für das Unterkloster Yuso in San Millán wirkte. Möglich wäre aber auch, dass sich Petrus bereits im Ruhestand befand und ehrenhalber seinen Titel fortführte. Dem Abt gegenüber wird der Mönch Munius

---

<sup>374</sup> Eine detaillierte Beschreibung der Tafeln und ihrer ursprünglichen Anordnung nimmt Julie A. Harris in ihrer 1989 veröffentlichten Dissertation „The Arca of San Millán de la Cogolla and its ivories“ vor. Gute Abbildungen und weitere Erläuterungen finden sich zudem in dem 2007 von Bango Torviso herausgegebenen Werk „Emiliano, un santo de la España visigoda, y el arca románica de sus reliquias“.

<sup>375</sup> Der von dem Mönch Ferdinand kopierte Translationsbericht Aemil. 23 fol. 235–238 wird in der RAH in Madrid aufbewahrt, abgedruckt wurde er von Don Vicente de la Fuente unter dem Titel *De translatione reliquiarum Beati Emiliani* in: *España sagrada* 50 (1866), S. 365–380. Vgl. auch [Harris 1989](#), S. 181 f.

<sup>376</sup> Ein Abt Petrus bezeugt bis 1075 mehrere Urkunden, in denen Blasius ebenfalls als Abt genannt wird. [Ubieto Arteta 1976](#), Urkunden 401, 421–423. Vgl. auch [Harris 1989](#), S. 183–187.

gleichfalls in Proskynese auf einem Elfenbeintäfelchen dargestellt ([Bild 76](#)). Die ihm beigefügte Inschrift MUNIO SCRIBA POLITOR SUPLEX (der niederknien­de Munius schrieb elegant) weist ihn als einen einflussreichen Schreiber aus, der höchstwahrscheinlich auch die auf dem Schrein aufgenommenen *tituli* verantwortete.<sup>377</sup> Auf derselben Schmalseite flankierte der in Goldblech getriebene König Sancho Garcés IV. *el de Peñalén* (1054–1076) gemeinsam mit seiner Ehefrau Placentia eine zentral positionierte *Maestas Domini* (Bilder 82 und 103). Da die Hochzeit des Königspaares nicht vor 1068 stattfand und zudem die einstige Inschrift DIVAE MEMORIAE PLACENTIAE REGINA darauf verweist, dass die Regentin bereits verstorben war, müsste ihr Todesjahr 1076 als *terminus post quem* für die Entstehung des Reliquienschreins angenommen werden.<sup>378</sup>

Die hier zu erkennenden Unstimmigkeiten setzten sich auch auf der gegenüberliegenden Schmalseite fort, auf der zwei männliche Personen, APARTIO SCOLASTICO und RANIMIRUS REX, abgebildet sind ([Bild 77](#)). Vermutlich handelt es sich bei einem der beiden um den 1063 verstorbenen Ramirus I., König von Aragon und Bruder Ferdinands I.<sup>379</sup> Zahlreiche Schenkungen wie auch ein dem Aragonesen gewidmeter Beatus-Codex (1040/1060) belegen, dass Ramirus dem Kloster von San Millán wohlgesonnen war.<sup>380</sup> Zudem ist überliefert, dass er als Schutzherr seines Neffen Sancho IV. wirkte.<sup>381</sup> Der mit Goldsäckchen dargestellte Ramirus ist folglich als einer der Sponsoren des Schreins zu identifizieren, wobei sein frühes Sterbejahr, 1063, als ein Indiz für die langjährige Planungsphase, welche der Realisierung des Schreins vorausging, anzusehen wäre. Aufgrund der widersprüchlichen Angaben ist ein genaues Entstehungsjahr für den Reliquienschrein nicht festzulegen. Vielmehr muss davon ausgegangen werden, dass es sich bei der Planung und Fertigung um einen anhaltenden

---

<sup>377</sup> Dokumente, welche von einem Schreiber Munius signiert sind, lassen sich in der Zeit zwischen 1062 und 1065 nachweisen.

<sup>378</sup> Über die Ehe von König Sancho IV. und Königin Placentia vgl. [Harris 1989](#), S. 193–195.

<sup>379</sup> Sandoval zufolge könnte es sich bei dem König Ramirus ebenso um den Großvater Sancho *el Mayor* handeln. Da jedoch auf dem Schrein weder eine genealogische Aufzählung weiterer navarresischer Könige erfolgt – auch Sancho *el Mayor* ist nicht erwähnt – noch jener Vorfahre im Zusammenhang mit dem Kloster fassbar ist, ist eine derartige Identifikation nicht haltbar. Vgl. [Sandoval 1601](#), S. 26.

<sup>380</sup> Von dem sogenannten *Beato de Fanlo* existieren in der Morgan Library in New York sieben kopierte Blätter. Zu den Schenkungen König Ramirus I. vgl. auch [Bango Torviso 2007](#), S. 56 f.

<sup>381</sup> Vgl. [Ramírez Vaquero 2005](#), S. 141 f.



und sich über viele Jahre erstreckenden Prozess gehandelt hat, der die Mithilfe diverser Personen erforderte.<sup>382</sup>

### **San Millán de la Cogolla als religiöser und künstlerischer Hort**

Als die Weihe der Unterkirche Yuso in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts stattfand, gehörte San Millán de la Cogolla bereits zu den produktivsten und reichsten Klöstern der Iberischen Halbinsel. Besonders bekannt war das Kloster durch seine im 10. Jahrhundert gegründete Schreibstube, die ihre erste Blütezeit in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts erlebte.<sup>383</sup> In jener Zeit entstanden die bis heute überlieferten Handschriften des *Liber Commicus* (1073), *Liber Canticorum* (Ende 11. Jahrhundert), *Liber Hymnorum* (Ende 11. Jahrhundert), ein Beatus-Kommentar (u. a. Ende 11. Jahrhundert) und ein Messbuch (1090–1095).<sup>384</sup> Allen Codices gleich ist das Festhalten an mozarabischen Traditionen, die sich vor allem im typologischen Bildprogramm manifestieren. Die dargestellten Figuren erscheinen dabei wie erstarrte Gliederpuppen, deren Körperlichkeit durch die A-förmige Gewandung vollständig negiert wird. Auf die plastische Modellierung ihrer Kleider wird zugunsten stilisierter Segmente, die durch Strichelchen gegliedert werden, verzichtet. Die Kommunikation der mehrheitlich frontal ausgerichteten Figuren erfolgt über einfache Gesten. Eventuelle Mimiken sind in den homogen gestalteten Gesichtern und deren weit aufgerissenen, hypnotisierenden Augen nicht abzulesen. Erst im letzten Jahrzehnt des 11. Jahrhunderts werden die Figuren graziler und die Erzählungen dynamischer gestaltet. Diese insbesondere im Beatus-Kommentar bemerkbaren Veränderungen führt Soledad de Silva y Verástegui auf südfranzösische Strömungen, namentlich den Beatus von Saint-Sever, zurück. Dass die französischen Einflüsse bereits seit der Mitte des 11. Jahrhunderts die nordspanische Kunst geprägt hätten – und hierzu nennt Silva y Verástegui die Weiheurkunde von

---

<sup>382</sup> Vgl. [Harris 1989](#), S. 181.

<sup>383</sup> Die zweite Blütezeit ist für das Kloster im 13. Jahrhundert belegbar. Vgl. [Silva y Verástegui 1999](#), S. 15.

<sup>384</sup> *Liber Commicus*, B.A.H., Madrid, cod. 22; *Liber Canticorum*, B.A.H., Madrid, cod. 64; *Liber Hymnorum*, B.A.H., Madrid, cod. 118; *Beato de San Millán*, B.A.H., Madrid, cod. 33; *El Misal de San Millán*, B.A.H., Madrid, cod. 18.

Nájera und das Stundenbuch Ferdinands I. –, kann aufgrund der vorangegangenen Untersuchungen nicht bestätigt werden.<sup>385</sup>

Bezüglich des zu betrachtenden Reliquienschreins ist die zum Ende des 11. Jahrhunderts nach Braulius kopierte und illuminierte Vita des hl. Aemilianus von besonderem Interesse,<sup>386</sup> wird doch die Gegenüberstellung der in die Vita aufgenommenen Buchmalerei mit den Elfenbeinschnitzereien des Schreins zeigen, dass beide Genres zwar parallel, jedoch unabhängig voneinander entstanden. Es stellt sich deshalb die Frage, ob die Elfenbeinwerkstatt tatsächlich, wie so oft behauptet, im Kloster oder ob sie in der königlichen Hauptstadt Nájera anzusiedeln ist.<sup>387</sup>

---

<sup>385</sup> „a las que forman la serie románica, podemos concluir que todas ellas se ejecutaron a fines del siglo XI, a parte de que es impensable tal desarrollo estilístico antes de mediados del siglo, momento en el que al parecer, comienzan a llegar a la Península y en concreto a la Rioja, los primeros testimonios de la nueva estética románica, transportada posiblemente de Gascuña a través del Beato de Saint-Sever o del Midi francés.” [Silva y Verástegui 1999](#), S. 24. Ebendort folgen die Bemerkungen über die französischen Einflüsse auf die Urkunde von Nájera und die Buchmalereien von León.

<sup>386</sup> Wie sehr die Verehrung des Patrons vorangetrieben und der Ausbau des Klosters als Pilgerstätte forciert wurde, zeigt die gut einhundert Jahre später durchgeführte Übersetzung der Vita in die kastilische Sprache durch den ersten namentlich bekannten kastilischen Autor Gonzalo de Berceo (1195–1264).

<sup>387</sup> Zu dieser Annahme vgl. [Gómez-Moreno 1934](#), S. 27; [Harris 1989](#), S. 131; [Bango Torviso 2007](#), S. 71.

## II.2 Heilige, Gold und Elfenbein als Pilgermagnet

### Reliquienschrein des hl. Aemilianus

Der Reliquienschrein des hl. Aemilianus kann dank der Beschreibungen Sandovals und des original erhaltenen Eichenholzkerns vollständig rekonstruiert werden. Noch heute sind auf dem  $58 \times 103 \times 33$  cm großen Holzkern die Ausbuchtungen zur Aufnahme der Elfenbeinplatten und Edelsteine erkennbar.<sup>388</sup> Von den insgesamt zweiundzwanzig ursprünglichen Elfenbeintafeln haben sich sechzehn erhalten, wovon einige auf dem 1944 gefertigten Schrein wieder aufgenommen wurden, während sich andere auf weltweite Kunstsammlungen verteilen.

In ihrer vormaligen Anordnung schmückten jeweils fünf Elfenbeine die Kastenlängsseite und weitere sechs die entsprechende Walmdachseite. Alle Platten sind in jeweils zwei Register unterteilt, in denen eine Geschichte oder thematisch zusammenhängende Erzählungen dargestellt werden. Eine chronologische Abfolge der Narration ist nicht erkennbar, vielmehr stehen das Leben und die Wundertaten des Heiligen den Szenen symbolischen Charakters gleichrangig gegenüber. Dem Betrachter ist es damit gestattet, neue Leserichtungen einzuschlagen und in einer kontemplativen Versenkung, die metaphorischen Bildaussagen durch Momente aus dem realen Leben des Heiligen zu verifizieren. Vervollständigt wurde das Bildprogramm durch in Goldblech getriebene Figuren, die einst zwischen den Elfenbeintafeln angebracht waren und die sich durch emaillierte Inschriften identifizierten.<sup>389</sup>

Den Auftakt des Bildprogramms bildet das auf der Schmalseite gelegene Frontispiz, das von einer *Maiestas Domini* sowie dem flankierenden Königspaar Sancho IV. und dessen Ehefrau Placentia beherrscht wurde ([Bild 78](#)).<sup>390</sup> In der beinahe vollplastischen Ausarbeitung des elfenbeinernen Salvators, der sich heute im Dumbarton Oaks Museum in Washington befindet, erkennt Kurt Weizmann die Aufnahme ottonischer Einflüsse ([Bild 62](#)). Vor allem die weichen Körperrundungen sowie die parallelen, langgezogenen Gewandfalten, welche die Bewegungen der

---

<sup>388</sup> Der alte Holzkern, der im Kloster *Arva Antigua* bezeichnet wird, überlebte in dem 1817 gefertigten provisorischen Schrein, der erstmals 1986 wieder geöffnet wurde. Vgl. [Harris 1989](#), S. 228–230.

<sup>389</sup> Vgl. [Bango Torviso 2007](#), S. 67.

<sup>390</sup> Vgl. auch Kapitel I.3 „Verwandte Elfenbeinschnitzereien“. Dank der Elfenbeinforschung Adolph Goldschmidts konnte die Tafel in einen Zusammenhang mit dem Reliquienschrein des hl. Aemilianus gesetzt werden, vgl. [Goldschmidt 1926](#), Bd. 4, Nr. 84–91.

Körperglieder nachzeichnen, zeigen, so Weizmann, eine Verwandtschaft mit einer in Elfenbein geschnitzten Mariendarstellung aus dem Landesmuseum Mainz.<sup>391</sup> Weitere Übereinstimmungen lassen sich überdies mit den *Maiestas Domini*-Darstellungen der Lütticher Elfenbeinwerkstatt des 11. Jahrhunderts finden. Exemplarisch wären hierzu die *Maiestas Domini*-Tafel aus der Bodleian Library in Oxford zu nennen sowie die auf dem Evangeliar des Notker von Lüttichs im Musée Curtius aufbewahrte Elfenbeinarbeit ([Bild 63](#)).<sup>392</sup> An Darstellungen aus dem Hl. Römischen Reich erinnern zudem das von Rundbögen getragene Suppedaneum sowie die Tatsache, dass das Stifterpaar in Goldblech getrieben und neben dem Weltenherrscher verbildlicht war. Einmal mehr könnte hier die Verbindung nach Trier bzw. Echternach geschlagen werden, zeigt doch das in der Universitätsbibliothek Uppsala aufbewahrte Evangelienbuch Heinrichs III. das kaiserliche Stifterpaar, wie es in demütiger Haltung den in einer Mandorla thronenden Christus flankiert ([Bild 79](#)).<sup>393</sup> Gómez-Moreno hält es für möglich, dass es sich bei dem Goldschmiedemeister des Aemilianusschreins um jenen Almanius handelt, der auch das goldene Antependium von Nájera schuf.<sup>394</sup> Gegen diese These spricht, dass zwischen der Altarverkleidung von 1054 und der Fertigung des Schreins mindestens 12, vermutlich sogar 19 Jahre liegen, in denen dem Meister keine weiteren Arbeiten zugeschrieben werden können.

Dass aber ein weiterer deutschstämmiger Meister in Nájera gewirkt haben muss, dafür spricht das einst auf der gegenüberliegenden Schmalseite angebrachte Täfelchen. Auf diesem ist ein bärtiger Handwerker dargestellt, der sitzend eine vor ihm aufgebäumte Platte bearbeitet ([Bild 80](#)). Ihm gegenüber hält ein noch bartloser junger Mann die Platte mit seinen Händen fest. Die beigefügte Inschrift ENGELRA[M] MAGISTRO ET REDOLFO FILIO identifiziert die beiden als Meister Engelram und dessen Sohn Redolfo. Harris zufolge wurde Engelram in Lüttich ausgebildet und wanderte daraufhin über León nach Navarra.<sup>395</sup> Sie begründet ihre Annahme damit, dass in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts zwei große Elfenbeinzentren im Reichsgebiet existierten, die klar voneinander unterschieden werden können: Köln und Lüttich. Da

---

<sup>391</sup> Zur Mainzer Madonnendarstellung vgl. auch [Goldschmidt 1918](#), Bd. 2, Nr. 40.

<sup>392</sup> Die auf einem Lütticher Evangeliar angebrachte Tafel aus Oxford, Bodleian Library, Oxford, Ms. Douce 292; *Maiestas Domini* mit Bischof Notker von Lüttich, Musée Curtius Lüttich.

<sup>393</sup> *Codex Caesarius Upsaliensis*, Universitätsbibliothek Uppsala, Signatur C 93, fol. 3v.

<sup>394</sup> Vgl. [Gómez-Moreno 1934](#), S. 27.

<sup>395</sup> Vgl. [Harris 1989](#), S. 157.

im Kölner Raum die Figuren mit langen Köpfen und runden Körpern dargestellt werden und in Lüttich „kleinfigurige Gruppen“ mit narrativen Tendenzen vorherrschen, ordnet sie Engelram in das Maasgebiet ein. Gestützt wird die These durch die Vielzahl der aus Lüttich überlieferten *Maiestas Domini*-Elfenbeintafeln, welche Parallelen zur navarresischen Arbeit aufzeigen.<sup>396</sup> Wie die weiteren Ausführungen demonstrieren, sollten jedoch weniger die stilistischen Ausarbeitungen als vielmehr die motivische Auswahl zu Vergleichen herangezogen werden. Da aber gerade die motivische Übernahme ebenso für das Maasland wie für das Rheinland zutreffen, erweist sich die von Harris durchgeführte Lokalisierung als problematisch.

Sandovals Beschreibungen zufolge existierte neben Engelram und Redolfo ein weiterer Handwerksmeister mit dem Namen García. Gemeinsam mit seinem Lehrling Simeon war er auf einer heute verschollenen Tafel in dem Moment dargestellt, in dem ihm sein Gehilfe Zange und Nägel reicht.<sup>397</sup> Aufgrund ihrer Namen und des Umstandes, dass sich auf dem Aemilianusschrein mozarabische Formenvokabulare finden, vermutet Bango Torviso, dass es sich bei García und Simeon um lokale Handwerker handelt, welche für die Erstellung der Elfenbeine verantwortlich waren.<sup>398</sup> Versorgt wurden die Elfenbeinschnitzer von dem Händler Vigilanus, der einst auf derselben Schmalseite wie die Handwerker verbildlicht war ([Bild 81](#)). Hoch zu Ross lieferte er, von einem der südspanischen Märkte kommend, einen überdimensionalen Elefantenzahn, der so schwer war, dass er zusätzlich von drei Gehilfen gestemmt werden musste.<sup>399</sup> Mit dieser Darstellung gehört der Aemilianusschrein zu den frühesten christlichen Kleinkunstwerken, die einen kommerziellen Handel thematisieren. Links und rechts des

---

<sup>396</sup> Neben den bereits erwähnten *Maiestas Domini*-Tafeln aus Lüttich und Oxford wird eine weitere in Rouen aufbewahrt, Musée de la Seine Inférieure. [Goldschmidt](#) bildet die Tafeln in seinem Elfenbein-Corpus, in Bd. 2, Nr. 46, 51, 57 ab. Hierzu auch [Fillitz 2006](#), S. 422–425.

<sup>397</sup> Vgl. [Sandoval 1601](#), S. 26.

<sup>398</sup> Vgl. [Bango Torviso 2007](#), S. 59.

<sup>399</sup> Die Inschrift lautete: VIGILANUS NEGOTIATOR. PETRUS COL. COLLEGAE OMNES (Der Händler Vigilanus. Der Partner Petrus', Amtsgenosse aller). Von den Begleitern konnte aufgrund der Inschrift lediglich Petrus identifiziert werden. Die Elfenbeinplatte gehörte zum Skulpturenbestand des vormaligen Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin, Inv. Nr. 3008. Seit dem Zweiten Weltkrieg gilt sie als verschollen. Volbach erwähnt die Tafel in dem 1923 veröffentlichten Katalog der Elfenbeinwerke unter dem Titel „Ritter mit Hifthorn, 12. Jahrhundert.“ Vgl. [Volbach 1923](#), S. 31. Goldschmidt identifiziert den Reiter als Einkäufer des Elefantenzahns. Die Benennung des Partners liest er nicht und beschreibt ihn deshalb als Mönch des Klosters, in: [Goldschmidt 1926](#), Bd. 4, Nr. 87.

Kaufmanns waren der Abt Petrus und der Ministrant Munius sowie der Kleriker Munius und der vormalige Abt des Klosters und Bischof von Nájera, Gomessanus, dargestellt. Die Tatsache, dass der Kaufmann auf einer Kastenseite mit hohen Repräsentanten des Klosters verbildlicht wurde, ist ungewöhnlich. Dass aber auf dem für den Hauptaltar bestimmten Reliquienschrein ebenso die Handwerker präsentiert sind, die aufgrund ihrer Bildung einem geringeren Stand zugewiesen wurden, ist in jener Zeit beispiellos. Obwohl es sich hierbei um eine passive, das heißt eine von der Kirche angeordnete Künstlerpräsentation handelt und nicht um eine vom Künstler initiierte Signatur, kann sie dennoch als Beweis für das ansteigende Ansehen des Künstlers gedeutet werden.<sup>400</sup> Aufgrund dieses wachsenden Renommées war es dem Künstler letztlich möglich, auf Wanderschaft zu gehen und von einer Klosterwerkstatt unabhängig zu arbeiten.

Ohne die Heiligsprechung des Aemilianus wäre der Schrein nie in Auftrag gegeben wurden. Aus diesem Grund sind im Zentrum der Schmalseite, welche alle Mitwirkenden auflistet, der Tod und die Auferstehung des Heiligen dargestellt ([Bild 82](#)).<sup>401</sup> Auf der längsrechteckigen Elfenbeintafel liegt Aemilianus mit geschlossenen Augen in einem Holzpfostenbett, an dessen Fußende ein trauernder Mönch wacht, der sich verzweifelt die Hände vor das Gesicht schlägt. Am Kopfende ist ein griechisches Gemmenkreuz platziert, das dem westgotischen *Liber Ordinum* zufolge während der Bestattungsfeier von einem Diakon vorangetragen wurde.<sup>402</sup> Die Funktion des Diakons nimmt auf der Tafel der Jünger Asellus ein, der gleichzeitig Zeuge wird, wie die Seele des Aemilianus aufsteigt.<sup>403</sup> Während die Verbildlichung des Totenbettes der geläufigen hagiographischen Ikonographie entspricht, erscheint das Motiv der Auffahrt der Seele, die durch einen nackten jugendlichen Körper veranschaulicht ist, eher ungewöhnlich. Vergleichbare Motive finden sich zu jener Zeit insbesondere in der salischen Buchkunst, wie der zu Ende des 11. Jahrhunderts in Essen-Werden gefertigten *Vita secunda Liudgeri*

---

<sup>400</sup> Peter Cornelius Claussen legt grundsätzlich zwei Formen der Künstlerinschrift fest: eine aktiv vom Künstler ausgehende und eine passive, die häufig lobend vom Auftraggebers stammt. Vgl. [Claussen 1985](#), S. 265.

<sup>401</sup> Die heute in zwei Hälften geteilte Platte wird im Museo Nazionale de Bargello, Florenz, Inv. Nr. 41 C und im Museum of Fine Art, Boston, Inv. Nr. 36.626 aufbewahrt.

<sup>402</sup> Vgl. [Werkmeister 1980](#), S. 179.

<sup>403</sup> In den beiden Bogenläufen, welche das Gemach des Heiligen überspannen, ist zu lesen: DE EIUS OBITU ET OBSEQUIO ASELLI PRESBITERI (Über seinen Tod und über den Gehorsam des Presbyter Asellus).

(Bild 83).<sup>404</sup> Gleich der Elfenbeintafel schwebt auf dieser ein nackter, jugendlicher Körper, der von zwei Engeln getragen wird, mit erhobenen Armen gen Himmel. Der dynamische Hergang der *resurrectio* wird durch den himmelwärts gerichteten Blick verstärkt.

Auf der Kastenlängsseite bildet der mit Alba, Mantel und Stola bekleidete Aemilianus nebst seinen Jüngern Asellus, Sophronius und Gerontius den Auftakt der Narrationen (Bild 84).<sup>405</sup> Es ist die einzige Darstellung, die Aemilianus mit einem Nimbus zeigt und damit auf seine Apotheose verweist.<sup>406</sup> Motivisch lehnt sich die Szene am ikonographischen Typus einer Dreifigurenkomposition an, die in der byzantinischen Kunst für Christusdarstellungen verwendet wird. In der ottonisch-frühsalischen Kunst wird die Ikonographie häufig für die bildliche Präsentation kaiserlicher Machtverteilung benutzt.<sup>407</sup> In San Millán ist nun nicht mehr Christus oder ein Kaiser in das Zentrum gerückt, sondern der hl. Aemilianus, der von seinen Jüngern begleitet wird. Für eine derartige Erhöhung eines Geistlichen haben sich allein zwei Vergleichsbeispiele aus dem 11. Jahrhundert erhalten. Es handelt sich hierbei um eine Elfenbeintafel, die Bischof Sigebert von Minden (1022–1036, Bild 85) zwischen zwei ihm zugewandten Mönchen zeigt sowie eine Illumination in der Vita Liudgers (Bild 86), auf der Liudgeri von zwei Mönchen flankiert wird.<sup>408</sup> Auf der spanischen Elfenbeintafel überfängt ein Dreipassbogen, über den sich eine mit Rundbogenarkaden geöffnete Stadtarchitektur erhebt, zusätzlich die Figuren. Wie bereits am Leoneser Schrein der Seligpreisungen beschrieben, sind derartige Baldachine aus der Reichenauer Buchmalerei wie auch der von ihr abgeleiteten Elfenbeinkunst in Trier bekannt.

Die stilistische Ausarbeitung der navarresischen Elfenbeinarbeit lässt zu den deutschen wie auch zu den Leoneser Arbeiten feine Unterschiede erkennen. So verschwindet die Anatomie der Körperglieder fast vollständig unter den langen

---

<sup>404</sup> *Vita secunda Liudgeri*, Staatsbibliothek zu Berlin, SPK, ms. theol. lat. 2032, fol. 20v.

<sup>405</sup> Die Jünger sind im *titulus* benannt: S[AN]C[TU]S ASELLUS S[AN]C[TU]S EMILIANUS ET S[AN]C[TU]S ERONCIUS ET SOFRONIUS.

<sup>406</sup> Hierzu Fillitz und dessen Ausführungen zur Elfenbeinkunst der Salier, vgl. [Fillitz 2006](#), S. 419–430, insbesondere S. 425.

<sup>407</sup> Vgl. Ulrike [Bergmann](#) zur Elfenbeintafel Bischof Sigeberts, in: [Ausst. Kat. Köln 1985](#), Bd. 1, S. 155.

<sup>408</sup> Die Elfenbeintafel ist auf dem Buchdeckel eines Sakramentars eingelassen, Staatsbibliothek zu Berlin, SPK, Ms. germ.qu. 42.



Gewändern. Zudem sind die Gesten der einzelnen Personen weniger abwechslungsreich gestaltet, als auf den Leonenser Werken.

Im zweiten Bildfeld war einst das „Balkenwunder“ zu sehen, auf dem ein zu kurz geratener Holzbalken durch die Gebete des Heiligen auf wundersame Weise verlängert wurde.<sup>409</sup> Das dritte Bildfeld zeigt mit der „Vertreibung des Teufels aus dem Haus des Honorius“ eine der amüsantesten Geschichten, die nach Braulius umgesetzt wurden ([Bild 87](#)).<sup>410</sup> In der Vita heißt es dazu: „Ein übler Dämon und Krachmacher bemächtigte sich des Hauses, das dem Senator Honorius gehörte. Der Dämon hatte das Haus so grauenvoll eingenommen, dass niemand mehr den teuflischen Mitbewohner ertragen konnte. Häufig, wenn der Hausherr mit seinen Gäste zu Tisch saß, hat der schäbige Geist Sauereien und Knochen auf die Speisen geworfen.“<sup>411</sup> Ratlos bat deshalb Honorius um die Befreiung seines Hauses durch Aemilianus. Als dieser das Heim des Senators mit Weihwasser besprengte, sah sich der ungebetene Gast gezwungen, zu fliehen. Seinen Auszug gestaltete er maliziös, indem er den Heiligen böswillig mit Steinen bombardierte. Der Moment, in dem er sich vom Dach herabbeugt, um Aemilianus pausenlos mit Steinkugeln zu attackieren, ist auf dem Elfenbein eingefangen. Einem Jongleur gleich versteht es der Heilige, die Wurfgeschosse abzuwehren und gleichzeitig den Segnungsprozess fortzusetzen. In dem Haus, dessen Architektur durch einen Rundbogen symbolisiert ist, beobachtet das verängstigte und Schutz suchende Ehepaar die Offensive. Bedeckt wird das Haus, respektive der Rundbogen, mit einer Turmarchitektur, in der der Teufel gleich zweimal verbildlicht ist: während seines Angriffs und als er noch selbstgefällig die Räume des Hauses belagerte. Charakterisiert ist der gefallene Engel dabei stets durch Flügel und Hörner. In weiteren Darstellungen sind seine Füße zusätzlich zu Vogelkrallen ausgebildet. Die hier eingesetzte Typologisierung des Teufels findet sich in vergleichbarer Weise in salischen Buchmalereien, wie der *Vita secunda Lindgeri* oder dem Echternacher *Codex Aureus*. Erstere zeigt auf Blatt 9v, wie der Münsteraner Bischof einen Dämon zur Flucht zwingt und dieser über eine Turmarchitektur flieht ([Bild 88](#)). Im Goldenen Evangeliar Heinrichs III. soll auf fol. 26 Christus auf dem Dach eines Tempels von dem Dämon

---

<sup>409</sup> Nach Braulius, Kap. 19.

<sup>410</sup> Der *titulus* der Szene ist auf dem schlichten Außenrahmen der Platte zu lesen: DE DEMONE EXPULSO A DOMO HONORII SENATORIS PARPALINENSIS (Von der Teufelsvertreibung im Haus des Senators Honorius von Parpalinas). Nach Braulius, Kap. 17.

<sup>411</sup> Übersetzung nach [Sandoval 1601](#), S. 14.



in Versuchung geführt werden. Gleich der Elfenbeintafel finden in der Buchmalerei die Auseinandersetzungen in verschiedenen Sequenzen simultan und innerhalb eines Bildes statt. Aufgrund dieser narrativen Abfolge, welche in einer derartig seriellen Aneinanderreihung in der mozarabischen Buchmalerei unbekannt ist, wie auch der Parallelen in der Umsetzung der dämonischen Gestalt, dürfte die „Vertreibung des Teufels aus dem Haus des Honorius“ in unmittelbarer Auseinandersetzung mit der frühislamischen Malerei entstanden sein.<sup>412</sup> Die im Gegensatz zur *Maiestas Domini*-Tafel weniger plastisch durchmodellierte und stattdessen mit winzigen Strichelchen und Pünktchen versehene Volumenbildung der Gewänder weist die Tafel einem mozarabisch geprägten Künstler zu, bei dem es sich um den Meister García oder dessen Gehilfen Simeon handeln könnte.<sup>413</sup>

Die anschließende Platte erzählt, wie Aemilianus' Pferd von zwei Dieben gestohlen wird ([Bild 89](#)).<sup>414</sup> Dazu nimmt ein vom glücklichen Raubzug beflügelter Jüngling leichtfüßig das Pferd an den Zügeln, während er sich vergnügt gestikulierend zu seinem älteren Kumpanen umdreht. Im oberen Register führt eben dieser bärtige Kompagnon das Pferd wieder zu seinem Besitzer zurück. Offensichtlich erblindet, muss er sich an der Mähne des Pferdes festhalten. Hinter ihm folgt mit trügen Schritten der jüngere Dieb, der ebenfalls sein Augenlicht verloren hat und nun auf einen Blindenstock angewiesen ist.<sup>415</sup> Mit strengem Blick erwartet Aemilianus die beiden Sünder, denen er schließlich vergibt, indem er ihnen das Augenlicht zurückschenkt. Diese nach Braulius umgesetzte Szene ist die einzige, die direkt mit einer hispanischen Illustration aus der Vita des Heiligen vergleichbar ist ([Bild 90](#)).<sup>416</sup> In der Illustration versuchen zwei einäugige Männer, die sich vor und hinter das Pferd platzieren, das störrische Tier mit Hilfe der Zügel und eines Stocks voranzutreiben. Ihre einfache Herkunft wird durch ihre schlichten kurzen Beinkleider betont, die entsprechend der mozarabischen Bildtradition mit dekorativen Linien, Pünktchen und Strichelchen gestaltet sind.

---

<sup>412</sup> Parallelen zur deutschen Kunst zog bereits Kingsley Porter, als er die Figur des Aemilianus dem ungläubigen Thomas des Echternacher Meisters gegenüberstellt. Vgl. [Kingsley Porter 1923](#), S. 38.

<sup>413</sup> Vgl. auch [Bango Torviso 2007](#), S. 71.

<sup>414</sup> DE EIUS CABALLO A LATRONIBUS SUBLATO (Wie sein Pferd von den Dieben gestohlen wurde). Nach Braulius, Kap. 24.

<sup>415</sup> UBI POST OCULORUM AMISIONE ANIMAL REDUCUNT ET SATISFACIUNT (Wie sie nach dem Verlust des Augenlichts das Tier zurückbringen und sich entschuldigen).

<sup>416</sup> Vida de San Millán, Real Biblioteca, El Escorial, Ms. A II, 9. Vgl. [Bango Torviso 2007](#), S. 41 f.; vgl. auch [Silva y Verástegui 1999](#).

Verloren geht in der Buchmalerei das dynamische Moment wie auch die erzählerische Freude, welche in den Elfenbeinschnitzereien durch scheinbar unbedeutende Details hervorgerufen werden. Dies kann als ein Beweis dafür angesehen werden, dass die Tafeln nicht von der hispanischen Buchmalerei beeinflusst wurden.

In der fünften und letzten Szene der ersten Schreinlängsseite wollen Besessene das Bett des Heiligen anzünden.<sup>417</sup> Dazu schwebt auf dem Bild ein mächtiges Holzpfeilerbett – und nicht, wie für einen Eremiten zu erwarten, eine Pritsche – im oberen Drittel der Darstellung, um somit den beiden Pyromanen, die gerade Fackeln entzünden, Platz zu schaffen. Im oberen Register der Elfenbeintafel stiftet der Erwachte Zwietracht unter den Schwerenötern, die nun von ihrer Tat ablassen, um miteinander zu raufen.

Auf dem Walmdach wird die Erzählung mit Aemilianus als gutem Hirten eingeleitet ([Bild 91](#)). Die Hirtengeige beiseitegeschoben, bläst er in ein Horn und beobachtet dabei die friedlich vor ihm weidenden Tiere.<sup>418</sup> Seine Läuterung erfährt Aemilianus, indem er der Hand Gottes folgt und den Berg Dirtecio erklimmt, auf dem er mehrere Jahrzehnte leben wird.<sup>419</sup> Diese im oberen Register festgehaltene Bergbesteigung findet ihre Vorbilder in den Mosesdarstellungen der byzantinischen und karolingischen Kunst, wohingegen die geschnitzten und gebohrten Lanzettblätter der Bergvegetation eine hispanische Künstlerhand verraten.

Die drei folgenden und heute verschollenen Tafeln zeigten einst, wie Aemilianus die Leitung eines Klosters übernahm, seine Kleidung unter den Armen aufteilte und die Tochter des Maximus exorzierte.<sup>420</sup> Auf der fünften Walmdachtafel fordert der Teufel Aemilianus zum Zweikampf heraus.<sup>421</sup> Entschlossen wirft der Provozierte seinen Mantel über den beschrifteten Rundbogen, um sich mit vollen Kräften dem Ringen

---

<sup>417</sup> Von der einstigen Inschrift ist lediglich INCENDUNT (sie zünden an) zu lesen. Nach Braulius, Kap. 13.

<sup>418</sup> In der Inschrift heißt es: FUTURUS PASTOR HOMINUM ERAT P[A]ST[O]R OVIUM (Der zukünftige Hirte der Menschen war ein Hirte der Schafe). Nach Braulius, Kap. 1.

<sup>419</sup> UBI EREMUM EXPETIT MONTIS DIRCEII (Wie er die Einöde des Berges Dirtecio anstrebt). Nach Braulius, Kap. 4.

<sup>420</sup> Übernahme der Klosterführung nach Braulius, Kap. 4 und 5; Aufteilung der Kleidung nach Braulius, Kap. 20; Befreiung der Tochter des Maximus, nach Braulius, Kap. 10 und 16.

<sup>421</sup> Inschrift im Arkadenbogen: CONCLUTATIO DEMONIS CU[M] EMILIANO (Das Ringen des Teufels mit Aemilianus). Nach Braulius, Kap. 7.

hinzugeben. Im oberen Register derselben Tafel verspottet der Teufel Aemilianus wegen der Frauen, die ihn im Alter umsorgen.<sup>422</sup> In der letzten Walmdachdarstellung heilt Aemilianus die blinde Magd des Sicorius ([Bild 92](#)).<sup>423</sup> Diese den hagiographischen Erzählungen immanente Wunderheilung findet in der hier angewandten Ikonographie ihre Gegenstücke erneut in der ottonisch-frühsalischen Buchkunst. So zeigt die *Vita secunda Lindgeri*, wie der Bischof einen vor ihm knienden blinden Sänger gleichfalls mit ausgestreckten Zeige- und Mittelfinger heilt ([Bild 93](#)). Eine vergleichbare motivische Umsetzung ist in der Heilung der Gichtbrüchigen im *Codex Aureus* Heinrichs III. zu finden ([Bild 94](#)).

Die zweite Kastenlängsseite wurde einst mit den Personifikationen von Sol und Luna eingeleitet. Daran anschließend folgt die „Unterwerfung Kantabriens durch König Leovigild“. Am Vorabend des Kampfes versuchte Aemilianus noch im hohen Alter von 100 Jahren die kantabrischen Abgesandten, mit denen er vor den Stadttoren zusammentraf, zu warnen.<sup>424</sup> Als senil abgetan musste er jedoch erfahren, wie sich seine Prophezeiung erfüllen wird. So holt im unteren Register der hoch zu Ross sitzende und mit einem Kettenpanzer bekleidete König Leovigild mit seinem Schwert aus, um den Anführer der Kantabrer zu enthaupten.<sup>425</sup> Die bei der Zusammenkunft mit Aemilianus noch geöffneten Stadttore zeigen sich nun verschlossen; und den einst spöttischen Soldaten, die zwischen den Zinnen zu erkennen sind, ist sichtlich das Lachen vergangen. Danièle Perrier vergleicht die motivische Umsetzung der Stadteinnahme mit der „Eroberung Jerusalems“ im Apokalypse-Kommentar aus Burgo de Osma. Aufgrund der ikonographischen Übereinstimmungen glaubt er eine direkte Verbindung zwischen der Buchmalerei und der Elfenbeinkunst herstellen zu können.<sup>426</sup> Dem ist jedoch entgegenzuhalten, dass schwertschwingende Soldaten, wie auch die sich hinter Stadtmauern verbergende Bevölkerung nicht allein im mozarabischen Bildkanon

---

<sup>422</sup> IRRISIO DIABOLI PRO MULIERIBUS (Des Teufels Verhöhnung für das Zusammensein mit Frauen). Nach Braulius, Kap. 23.

<sup>423</sup> UBI SICORII ANCILLA ILLUMINATUR AB IPSO (Wie die Magd des Sicorius von ihm das Augenlicht zurückerhielt). Nach Braulius, Kap. 11.

<sup>424</sup> DE EXCIDIO CANTABRIE AB EO DENUNTIATO (Wie die Zerstörung Kantabriens von ihm verkündet wurde). Nach Braulius, Kap. 26.

<sup>425</sup> UBI LEOVIGILDO REGE CANTABROS OCCIDIT (Wie Leovigild den König der Kantabrer tötet). Nach Braulius, Kap. 26.

<sup>426</sup> Beatus-Kommentar, Archivo de la Catedral, Burgo de Osma, Ms. 1, fol. 114r. Vgl. [Perrier 1984](#), S. 117–122.

anzutreffen sind. Zudem spricht die Darstellung des knielangen Kettenhemdes, die in einer derartig realistischen Weise in keiner mozarabischen Buchmalerei zu finden ist, gegen eine Beeinflussung der Skulptur durch die Malerei. Der Künstler kannte womöglich das Kettenhemd von der Kampfausrüstung Sanchos IV. So ist überliefert, dass im Jahr 1063 Sancho IV. von Bischof Gomessanus zwei Kettenhemden im Wert von 200 Talern erhielt.<sup>427</sup>

Die Szenen drei bis fünf nehmen mit der Vermehrung der Speisen, der Ankündigung des Todes durch einen Engel und dem Weinwunder eindeutig christologische Bezüge auf.<sup>428</sup> Herrlich sind dabei die Gastgelage anzusehen, welche die mit Fisch, Brot, Wein, Messern und Trinkgefäßen gedeckten Tische abbilden.

Das Walmdach der zweiten Längsseite beginnt mit der Darstellung der „Wiederbelebung eines toten Mädchens“, das auf einer Bahre vor dem Oratorium des hl. Aemilianus liegt.<sup>429</sup> Daran anschließend folgen die wundersame Mehrung des Lampenöls sowie die Heilung zweier Blinder vor dem Altar.<sup>430</sup> Im dritten Bildfeld exorziert Aemilianus einen besessenen Diakon, der in diesem Moment seinen Kopf zur Seite wendet, um das dämonische Wesen aus seinem Schlund zu entlassen (Bild 95).<sup>431</sup> Das goldene Evangelienbuch Heinrichs III. zeigt auf fol. 64 wie ein Besessener in vergleichbarer Weise geheilt wird ([Bild 96](#)). Hier wie dort geht der zu Exorzierende in die Knie, um den schmerzhaften Austritt zu ertragen. Die Erlösung ist jedoch nahe,

---

<sup>427</sup> Vgl. [Bango Torviso 2007](#), S. 130.

<sup>428</sup> DE ADVENTANTIUM DAPIBUS SUBITO ADLATIS (Wie die Speisen plötzlich herbeigebracht werden). Nach Braulius, Kap. 22; UBI DE SUO EI TRANSITU REVELATUM EST (Wie sein Tod verkündet wird). Nach Braulius, Kap. 25; DE PARUII UINI MULTITUDINE HOMINUM SATIATA (Mit wenig Wein wird der Durst einer großen Anzahl von Menschen gelöscht). Nach Braulius, Kap. 21.

<sup>429</sup> Inschrift in der unteren Rahmung: STATIM EST RESUSCITA (Sie ist sofort wiedererweckt). Nach Braulius, Kap. 31. Bemerkenswert ist hierbei die Verbildlichung eines mit Walmdach ausgestatteten Reliquienschreins. Es könnte sich hierbei um das von Sancho *el Mayor* gestiftete Reliquiar handeln, in welchem 1030 die sterblichen Überreste des Heiligen in das Kloster Suso transladiert wurden. Vgl. [Bango Torviso 2007](#), S. 136.

<sup>430</sup> DE CANDELA DIVINITVS IMPLETA (Wie die Lampe wundersamer Weise gefüllt wurde). Nach Braulius, Kap. 29 f.; DE DUOBUS CECIS ILLUMINATIS (Wie zwei Blinde das Augenlicht erhalten). Nach Braulius, Kap. 28. Mit der Vermehrung des Lampenöls ist gleichzeitig die Heilung der blinden Eufrosia dargestellt.

<sup>431</sup> DE DIACONO QUODAM ENERGUMINE SANATO (Von einem Diakon, der vom Wahnsinn befreit wurde). Nach Braulius, Kap. 12.

denn lediglich der Fuß des geflügelten Dämons befindet sich noch im Rachen des Besessenen. Die auf der nächsten Tafel aufgenommene Heilung der gelähmten Barbara und deren Danksagung lehnen sich eng an die Szenen des befreiten Diakons und der Magd des Sicorius an.<sup>432</sup> Gleiches ist für die heute verschollene Platte anzunehmen, auf der Aemilianus den Mönch Armentarius von seiner Darmträgheit kurierte.<sup>433</sup> Die abschließende Szene führt zum Beginn der Heiligenvita zurück. In dieser beugt sich ein Himmelsbote über den schlafenden Aemilianus, um ihm die Nachricht seiner höheren Bestimmung zu übermitteln ([Bild 97](#)). Aemilianus akzeptiert die Botschaft, indem er mit einem glücklichen Lächeln die Hand an sein Herz legt. Am nächsten Tag wird er sich zum hl. Felix begeben, um seine Ausbildung zu beginnen. Das Ende der Lehrzeit wird zwischen Aemilianus und Felix über den monastischen Pakt, das heißt über die Händereichnung besiegelt, welche im oberen Register dargestellt ist.<sup>434</sup> Die aus der Sphäre des Rundbogens erscheinende Gotteshand, welche das Geschehen absegnet, ist ein Motiv, das aus der frühsalischen Kunst bekannt ist. Zwar zeigt sich auch auf altspanischen Darstellungen die Hand Gottes, doch ist diese immer mit allen fünf ausgestreckten Fingern zu sehen, wohingegen in den Bildwerken des Hl. Römischen Reiches vor allem der Zeige- und Mittelfinger abgespreizt werden.<sup>435</sup> Als Beispiele wären noch einmal die *Vita secunda Lindgeri* ([Bild 93](#)) oder auch der elfenbeinerne Tragaltar im Hessischen Landesmuseums Darmstadt (1050–1075, [Bild 98](#)) zu nennen.<sup>436</sup>

Die hier durchgeführten Betrachtungen zeigten zunächst, dass der Aemilianusschrein über einen langjährigen Zeitraum als Großprojekt von mehreren Personen geplant, finanziert und ausgeführt wurde. Abt Blasius verantwortete die inhaltliche Vorlage und der angesehene Schreiber Munius die nach Braulius verfassten

---

<sup>432</sup> Obere Arkadeninschrift: UBI CURAT MULIERE PARALITICA (Wie er eine gelähmte Frau heilt) und in der mittleren Leiste: VALE FACTIO NOMINE BARBARA (Wie sich Barbara verabschiedet). Nach Braulius, Kap. 9

<sup>433</sup> Braulius, Kap. 7.

<sup>434</sup> Bango Torviso erkennt in der Darstellung die hispanische Tradition des monastischen Paktes, die noch während des 11. Jahrhunderts in vereinzelt Klöstern vollzogen wurde. [Bango Torviso 2007](#), S. 86.

<sup>435</sup> [Perez de Urbel 1975](#), S. 40 f. In Spanien ist das Motiv zusätzlich auf einem der Kreuzgangreliefs von Santo Domingo de Silos zu finden.

<sup>436</sup> Tragaltar, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, Inv. Nr. Kg. 54:221. Vgl. [Goldschmidt 1918](#), Bd. 2, Nr. 103.

*tituli*, welche auf den Elfenbeintafeln und ursprünglich auch auf den Goldschmiedearbeiten zu lesen waren. Die in den Rahmungen und Rundbögen aufgenommenen Inschriften, die piktorale Szenen erläutern, sind für die spanische Kleinkunst des Dritten Viertel des 11. Jahrhunderts, mit Ausnahme des Schreins der Seligpreisungen, eher ungewöhnlich. Gleich dem Leoneser Beispiel dürfen für die hier vorgenommene Text-Bild-Kombinationen ottonisch-frühsalische Handschriften als Vorbilder angenommen werden. Neuartig ist zudem die kontinuierliche Erzählweise der nach Braulio gestalteten Vita, welche angereichert mit wirklichkeitsnahen und humorvollen Details, dem Betrachter dazu verhilft, den hagiographischen Zyklus zu verstehen und zu verinnerlichen. Analogien zur rhein-maasländischen Kunst des 10. und 11. Jahrhunderts sind zudem in der Gestik und dem expressiven Ausdruck der miteinander kommunizierenden Figuren erkennbar. Die von Perrier geäußerte Meinung, dass die *Arca de San Millán* keine Beziehung zu den ottonischen Werken aufweist und dass sie aus diesem Grund „eher mit südfranzösischen Werken zusammenhängt als mit rheinischen“, ist in keiner Weise nachvollziehbar, zumal Perrier darauf verzichtet, seine Argumentation mit Hilfe französischer Vergleichsobjekte zu stützen.<sup>437</sup> Problematisch sind überdies die von ihm konstatierten direkten Übernahmen mozarabischer Buchillustrationen. Da nur wenige überlieferte mozarabische Hagiographien illuminiert sind, ist schwerlich nachvollziehbar, dass sie als motivische Vorbilder dienten. Direkte Übernahmen, wie sie für die „Einnahme Kantabriens“ konstatiert werden, sind angesichts der allgemeingültigen Ikonographie von Stadteroberungen nicht haltbar.<sup>438</sup> Festzustellen ist jedoch, dass mindestens zwei der Elfenbeinschnitzer, bei denen es sich höchstwahrscheinlich um García und seinem Gehilfen Simeon handelt, mit der mozarabischen Formgebung vertraut waren. Dass sie sich dennoch an die ottonisch-frühsalischen Vorbilder anlehnen, lässt annehmen, dass sie nach einer Bildvorlage arbeiteten, die von einem rheinischen oder maasländisch geprägten Meister vorgegeben wurde. Diese innovative Vorlage geht mit hoher Wahrscheinlichkeit auf Meister Engelram zurück. Gemeinsam mit seinem Sohn Redolfo dürfte er auch die *Maiestas Domini*, die Erklommung des Berges Dirtecio sowie die Darstellung des hl. Aemilianus zwischen seinen Jüngern gefertigt haben.<sup>439</sup> Zusätzlich muss Engelram für die Goldverkleidung des Schreins und damit auch für die figuralen

---

<sup>437</sup> [Perrier 1984](#), S. 116 f.

<sup>438</sup> Es handelt sich hierbei um die in El Escorial aufbewahrte Vita, Ms. A II, 9.

<sup>439</sup> Auch Harris unterscheidet insgesamt vier Künstlerhände, vgl. [Harris 1989](#), S. 126–131.

Treifarbeiten verantwortlich gewesen sein. Ob der Meister tatsächlich, wie es Harris annimmt, in Lüttich ausgebildet wurde, ist aufgrund des Überlieferungszufalls wie auch durch die stilistischen Unterschiede, die sich aus der Fertigung seitens der hispanisch geprägten Künstler ergeben, kaum feststellbar. Motivische Parallelen, wie sie beispielsweise zwischen den Elfenbeinarbeiten aus San Millán und den Buchillustrationen der Essener *Vita secunda Lindgeri* bestehen, könnten auch auf eine rheinische Verbindung verweisen. Obwohl gerade die Parallelen nach Essen nicht von der Hand zu weisen sind, muss wohl die Handschrift als ein Paradigma ottonisch-frühsalischer Heiligenviten und nicht als direktes Vorbild angesehen werden.

Nicht gänzlich abzuweisen ist zudem die These, dass der navarresische Meister in mittelbarem Kontakt mit León stand. Estella Marcos glaubt sogar, dass er erst in León ausgebildet wurde und dann eine eigene Werkstatt in Navarra gründete. Möglich ist aber auch, dass sowohl der salische Meister in León als auch Meister Engelram einander nie begegnet sind, sondern ihre Arbeiten auf gemeinsame Vorbilder, die sie unabhängig voneinander kennenlernten, zurückzuführen sind. Denn warum sollte nur ein einziger Handwerker der niedergehenden Goldschmiedekunst des Hl. Römischen Reiches auf Wanderschaft gehen, um in den florierenden Königreichen Nordspaniens sein Glück zu suchen? Navarra und León wussten gleichwohl die aufkommende Reisefreude zu nutzen und die lokale Kunst durch die Aufnahme fremdländischer Handwerker zu einer neuen Blüte, die als Romanik bezeichnet wird, zu führen. Bemerkenswert ist hierbei, dass sich innerhalb von zwei Jahrzehnten Navarra und León abwechselnd künstlerisch übertrafen und damit ein wahres Konkurrenzverhalten evozierten.

### **Reliquienschrein des hl. Felix**

In einem engen Zusammenhang mit dem westgotischen Heiligen Aemilianus steht in San Millán die Verehrung des hl. Felix. Braulius zufolge wirkte Felix von Bilibio (um 443–540) als Lehrer und Wegbereiter für das Eremitendasein des hl. Aemilianus. 1090 wurden die sterblichen Überreste des hl. Felix im Beisein von König Alfons VI. in das Unterkloster Yuso transladiert.<sup>440</sup> Zu diesem Anlass wurde ein zweiter mit Gold, Elfenbein und Edelsteinen verzierter Reliquienkasten geschaffen, der neben dem

---

<sup>440</sup> Der Translationsbericht ist bei Sandoval zu finden, vgl. [Sandoval 1601](#), S. 29–38.



Schrein des hl. Aemilianus auf dem Hauptaltar Platz fand.<sup>441</sup> Da während der französischen Besatzungszeit das Reliquiar das gleiche Schicksal ereilte wie sein Pendant, ist eine Rekonstruktion nur noch über die Beschreibungen Sandovals möglich. Dieser wusste bereits zu berichten, dass der Schrein 1451 aus unerklärlichen Gründen umgearbeitet wurde.<sup>442</sup> Bis in die heutige Zeit erfolgten zwei weitere Restaurierungen, die zum derzeitigen Zustand des Schreins führten.<sup>443</sup>

Von den sechs Elfenbeintafeln, die Sandoval erwähnt, sind lediglich vier überliefert. Auf ihnen sind Christus zwischen den Aposteln, das Abendmahl ([Bild 99](#)), der Einzug in Jerusalem und eine Szene, die nach Goldschmidt zwei Blindenheilungen zeigt, dargestellt.<sup>444</sup> Die Dynamik der Erzählungen, wie auch die Grazilität der überlängten Figuren, kontrastieren die Darstellungen des Aemilianusschreins. Eine stilistische Entfernung vom Aemilianusschrein und dem gleichfalls älteren Schrein der Seligpreisungen zeigen zudem die flach, jedoch weitgespannten Baldachine, über die sich vereinfachte und etwas wackelige Türmchen erheben. Franco Mata und Silva y Verástegui schreiben die Veränderungen den neuen französischen Einflüssen zu, die sich in den letzten Jahren des 11. Jahrhunderts bemerkbar machen.<sup>445</sup> Der Schrein des hl. Felix wäre somit als ein Beispiel für den prosperierenden Austausch zwischen Südfrankreich und Nordspanien anzusehen, wobei die neu einfließenden Strömungen auf ein Fundament aufbauten, dass bereits durch die ottonisch-frühsalische Bildsprache gelegt wurde.

## Höfisch oder monastisch?

Aufgrund der prosperierenden Schreibstube und dem Vorhandensein zweier kunstvoll verarbeiteter Reliquienschreine, die direkte Bezüge zur monastischen Gemeinschaft von San Millán erstellen, bestand bis vor wenigen Jahre die feste

---

<sup>441</sup> Vgl. [Silva y Verástegui 1999](#), S. 23.

<sup>442</sup> Vgl. [Sandoval 1601](#), S. 38.

<sup>443</sup> Gleich dem Aemilianusschrein erhielt das Reliquiar des hl. Felix 1944 einen neuen Holzkern, der von Félix Granda in Madrid gefertigt wurde. Vgl. [Sáenz Rodríguez 2005](#), S. 432.

<sup>444</sup> Nicht überliefert ist ein Elfenbein, auf dem laut Sandoval zwei Tische und Amphoren stehen, sowie eine Tafel, auf der 15 Personen dargestellt waren. Vgl. [Goldschmidt 1926](#), Bd. 4, Nr. 99.

<sup>445</sup> Wiederholt hervorgehoben werden hierbei die Analogien zum Beatus-Codex aus Saint-Sever. Vgl. [Franco Mata 1998](#), S. 161; [Silva y Verástegui 1999](#), S. 24 und 65 f.



Auffassung, dass die beiden Reliquiare des hl. Aemilinaus und des hl. Felix in San Millán gefertigt worden seien. Gegen die vorherrschende Meinung spricht jedoch, dass im Gegensatz zur Vielzahl der Handschriften lediglich vier Elfenbeinarbeiten dem Kloster zugeschrieben werden können, die in einem Zeitraum von über 100 Jahren entstanden. Hierbei handelt es sich neben den bereits erwähnten Heiligenschreinen um das Fragment eines Tragaltars, das im Museo Arqueológico in Madrid aufbewahrt wird, und drei elfenbeinerne Kreuzarme, von denen sich einer im selbigen Museum und zwei weitere im Louvre befinden.<sup>446</sup>

Harris und Bango Torviso konstatieren, dass die Elfenbeine der Reliquiare aus einer königlichen Werkstatt in Nájera stammen.<sup>447</sup> Für diese Überlegung spricht, dass das Material Elfenbein wie auch die Verarbeitung von Gold, Silber und prachtvollen Edelsteinen für eine konstante Anlieferung und dauerhafte Bearbeitung innerhalb einer Klosterwerkstatt zu kostbar gewesen wären. Weitaus wahrscheinlicher ist ein kultureller Austausch zwischen der Hofwerkstatt von Nájera und dem Kloster von San Millán, der durch die geografische Nähe und die administrativen Verflechtungen der beiden Orte leicht durchführbar wäre. Die bestehende Verflechtung der beiden Orte entstand einerseits durch die enge Beziehung zum Königshaus und andererseits durch die Vergabe des Bischofsamts von Nájera an Äbte aus dem Kloster von San Millán de la Cogolla.<sup>448</sup> Im Gegensatz zu San Millán bestand in Nájera zudem bereits eine Tradition der Goldschmiedekunst, wie sie über den *artifex* Almannius nachzuweisen ist. Aus diesem Grund darf der Annahme von Harris und Bango Torviso zugestimmt und die Elfenbein- und Goldschmiedewerkstatt am Hof des navarresischen Königs Sancho IV. in Nájera angenommen werden.

Es überrascht, dass der methodisch korrekt arbeitende Bango Torviso die offenkundig salischen Einflüsse, welche im dritten Viertel des 11. Jahrhunderts wahrzunehmen sind, als eine Allüre plastischer Formen aberkennt, die sich allgemein in den avantgardistischen Kunstzentren Europas ausbreitet und in diesem Kontext nichts

---

<sup>446</sup> Tragaltar, M.A.N, Madrid, Inv. Nr. 63936; Kreuzarm, MAN, Madrid, Inv. Nr. 63935; Kreuzarme, Louvre, Paris, Inv. Nr. OA 5944 und OA 5945.

<sup>447</sup> Vgl. [Harris 1989](#), S. 131; [Bango Torviso 2007](#), S. 59 und 71.

<sup>448</sup> So ist zwischen 1051 und 1064 Bischof Gómez von Nájera gleichzeitig als Abt von San Millán de la Cogolla nachweisbar. [Ubieto Arteta 1976](#), Urkunden 278, 308, 316, 319, 341. Dazu auch [Harris 1989](#), S. 25.

anderes als eine gemeinsame Sprache ist.<sup>449</sup> Die mit den neuen Strömungen einsetzenden stilistischen Umwälzungen, die schließlich zur Ausbreitung des romanischen Stils auf der Iberischen Halbinsel führen und die zudem vollkommen neue Ansprüche an das Bildprogramm stellen, als Allüre zu degradieren, ist ein wahres „understatement“, insbesondere am Vorabend von Canossa, an dem sich die religiöse Kunst kaum mehr in eine Verbindung mit den herrschaftlichen Machtinteressen stellt. So scheint es, als ob gerade auch im dritten Viertel des 11. Jahrhunderts die großen Kunstzentren Europas eine Atempause einlegen, bevor sie im 12. Jahrhundert mit doppelter Intensität in den Vordergrund treten. Indem also die Königreiche León und Navarra derartig kostbare Kirchenschätze in Auftrag geben, nehmen sie im lateinischen Abendland eine herausragende Sonderstellung ein.

---

<sup>449</sup> „En líneas generales, el supuesto germanismo explicado por la línea de Porter o por la de Harris no es otra cosa que los aires renovadores de unas formas plásticas que se están difundiendo por los centros de creación más ‚vanguardia‘ de la Europa del segundo y tercer cuarto del siglo XI.“ [Bango Torviso 2007](#)98, S. 74.

### III. DAS POLITISCHE KUNSTHANDWERK

Die Idee, die der hier vorliegenden Arbeit zugrunde liegt, ist, ottonisch-frühsalische Einflüsse auf die nordspanische Kunst des 11. Jahrhunderts zu untersuchen. Hierzu offenbaren tradierte Objekte wie das Stundenbuch Ferdinands I., die Reliquiare des hl. Pelagius und des hl. Isidor, der Urracakelch oder auch der Aemilianusschrein ebenso wie die aus den schriftlichen Quellen überlieferten und heute verschollenen liturgischen Geräte, dass es in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts tatsächlich zu einer Verschmelzung der Kunst des Hl. Römischen Reiches und der altspanischen, mozarabischen wie auch der antiken Traditionen kam, welche zu einer neuen künstlerischen Blüte auf der Iberischen Halbinsel führte. Da mittelalterliche Kunst nie rein dekorativ gedacht, sondern stets auch Bedeutungsträger war, muss auch nach dem Zweck dieser Stilaufnahme gefragt werden. Die vorangegangenen Untersuchungen zeigten dabei, dass im Leoneser Königreich die politischen Machtansprüche, die Ferdinand I. und seine Familie hegten, ebenso eine Rolle spielten, wie deren tiefe Religiosität und Suche nach dem Seelenheil.

Erstmals feststellbar sind die neuen künstlerischen Leitbilder jedoch nicht im Königreich León, sondern im Königreich von Pamplona-Nájera, mit dem sich León in einem ständigen Kräftemessen befand. Im folgenden dritten Kapitel sollen die historischen Verkettungen der Erben Sancho *el Mayors*, die die Grundlage für die Etablierung der neuen Stilmittel bildeten, gesammelt und vorgestellt werden. Darauf aufbauend soll die herrschaftliche Präsentation, wie sie im 11. Jahrhundert mittels der Kleinkunst stattfand, thematisiert werden. Die damit einhergehende *memoria* des Herrschers, die gleichwohl ein Wesensmerkmal des ottonisch-frühsalischen Königtums bildet, soll in diesem Zusammenhang gleichermaßen für die nordspanischen Könige thematisiert werden.

In einem zweiten Unterkapitel soll das für die Kleinkunst neuartige Phänomen der Künstlerwanderschaft und das damit zusammenhängende freie Wirken internationaler Künstlerfamilien dargelegt werden.

### III.1 Herrschaftspräsentation im 11. Jahrhundert

#### Ewiges Seelenheil

Der Einzug des Herrscherbildes in den liturgischen Raum legitimierte den König als einen von Gottes Gnaden eingesetzten Herrscher. Der politische Kontext, der durch diese Vergegenwärtigung des Königs auf den liturgischen Geräten erstellt wurde, wäre demzufolge ohne dessen religiöse Motivation nicht denkbar gewesen. Insbesondere die prachtvolle Ausstattung des Kirchenraumes mit liturgischen Geräten, verhalf dem Herrscher seine Macht zu manifestieren und die Fürsprache vor Gott seitens der Kleriker und Mönche zu erhalten. Zur Gewährung dieser Gegenleistung führten die Mönche Gebete, Messen, Opfer und Wachen durch oder spendeten Almosen für Bedürftige. Unklar war es für die Theologen und Seelsorger jedoch, wann das Ziel erreicht war. Aus diesem Grund empfahl sich eine zeitlich unbegrenzte Fürsorge.<sup>450</sup> Die von den Mönchen zelebrierten Stundengebete und Messfeiern dienten sowohl dem Gedenken als auch der Vergegenwärtigung des Stifters. Damit beruht die mittelalterliche *memoria* nicht auf trauernd-wehmütiger Erinnerung, sondern auf der Idee der Gemeinschaft von Lebenden und Toten.<sup>451</sup>

Bis in das 12. Jahrhundert hinein bestand der Glaube, dass die vom Leib befreite Seele nicht sofort in den Himmel aufsteige, sondern sich in einen Wartezustand begeben, der erst mit dem Jüngsten Gericht abgeschlossen werde. Bis zum Tag der Gerichtsbarkeit musste daher die tägliche Fürbitte die Aufnahme der Seele sanktionieren.<sup>452</sup> Vor diesem theologischen Hintergrund wird auch die eschatologische Aussage verständlich, welche wiederholt an den von Ferdinand und Sancha gestifteten Objekten „ablesbar“ ist. So bildet sowohl auf dem Pelagiusschrein als auch auf dem Elfenbeinkreuz oder der *Traditio Legis*-Tafel die Einleitung des Jüngsten Gerichtes oder wie auf dem Isidorschrein der Hinweis auf den Heilsplan Gottes, zu der die legitime Herrschaftsaufnahme Ferdinands zählte, die jeweilige Kernaussage. Die liturgischen Geräte formen in ihrer Gemeinsamkeit jedoch nur eine Komponente des gesamten Bildprogramms, das die Basilika mit dem das Panteón de los Reyes verband. Als zentrale Aussage stand die Bitte um die Fürsorge Gottes sowie die Durchsetzung der unter

---

<sup>450</sup> Vgl. [Borgolte 2000](#), S. 40 f.

<sup>451</sup> Vgl. [Reudenbach 2006](#), S. 518.

<sup>452</sup> Erst in der Scholastik des 12. Jahrhunderts treten die Seelen sofort in den Himmel. Vgl. [Angenendt 1984](#), S. 81–85.

Ferdinand I. propagierten „Reichsidee.“ Besonders deutlich wird diese Bildaussage an der Ostwand des Panteons, die gleichzeitig das Westportal der Basilika bildet. Gleich einem Triumphbogen zieht sich das Portal über drei Arkaden, wobei die mittlere Arkade einst den Zugang zum Kirchenraum gewährte. Im Tympanon dieser Arkade ist das *Agnus Dei* in Begleitung zweier Engel als Wandmalerei zu sehen. An zentraler Stelle der königlichen Grablege implizierte das Lamm Gottes der Wiederauferstehung in Assoziation mit dem Tod Ferdinands. Unterhalb des Gotteslammes stellte die Weihtafel einen direkten Bezug des Isidortempels zum Königspaar her: „Diese Kirche des Johannes des Täufers, die du betrachtetest, bestand früher aus Tuffstein: Jüngst wurde sie von Sr. Exzellenz König Ferdinand und Königin Sancha aus Stein gebaut. Danach überführten sie, am Tag der Einsegnung dieses Tempels, am 21. Dezember 1063, von Sevilla den Körper des Bischofs Isidoro. Später, im Jahr 1065, am 10. Mai, überführten sie von der Stadt Avila den Körper des heiligen Vincent, der Bruder von Sabina und Christeta. In demselben Jahr kam der genannte König an einem Samstag an diesen Ort vom Krieg zurück. Am Dienstag, den 27. Dezember 1065 verschied er. Die Königin Sancha, die ihr Leben dem Herrn widmete, vollendete das Werk.“<sup>453</sup>

In der linken Arkade wird das Bildprogramm über die Darstellung eines monumentalen Kruzifix fortgesetzt. Unterhalb des Kreuzes ist innerhalb einer felsigen Formation der Kopf Adams erkennbar. Seitlich der hügligen Erhebung knien Ferdinand und Sancha während sie in einen direkten Blickkontakt mit dem Gekreuzigten treten. Die Wandmalerei rezipiert die auf den gestifteten liturgischen Geräten angewandte und für die nordspanischen Königreiche vollkommene neuartige Ikonographie. In der rechten Arkade wird als Pendant zum Tod und der Auferstehung, die Geburt Christi als Wandmalerei wiedergegeben. Erneut wird hier ein christologisches Thema präsentiert, das in Beziehung zu Ferdinand I. steht. So fand sowohl die Weihe von San Isidoro zur Weihnachtszeit statt, als auch der König seine letzten Lebenstage genau an jenem christlichen Hochfest in der von ihm gestifteten Kirche verbrachte.

Der Höhepunkt der wohldurchdachten Heils- und Herrschaftsikonographie wurde mit dem Eintritt in den Kirchenraum und der Betrachterlenkung in Richtung Ostapsis erreicht, in der über dem Hauptaltar die von Ferdinand und Sancha gestifteten liturgischen Geräte aufgereiht waren. Die in den Reliquiaren aufbewahrten sterblichen Überreste der Heiligen befanden sich damit in direkter Gegenüberstellung mit den

---

<sup>453</sup> Übersetzung aus [Viñayo González 1995](#), S. 45.

Gebeinen der christlichen Könige, welche nun „in ihrem Zusammenspiel mit der Stifterinschrift den Kern einer dynastischen Legitimation, die das christliche Königreich [Ferdinands I. und seiner Frau Sancha] als Teil eines göttlichen Heilsplans inszenierte“.<sup>454</sup>

Dass Ferdinand als tief gläubiger Christ lebte, davon zeugen sowohl seine Stiftungen als auch die schriftlichen Überlieferungen. So berichtet die *Historia Silense* von den letzten Lebenstagen des Königs: Als dieser todkrank vom Schlachtfeld bei Valencia zurückkehrte, befahl er seinen sofortigen Transport nach León, um dort, im Zentrum seiner Macht, zu sterben. Am 24. und 25. Dezember wohnte er noch der Messe in San Isidoro bei und nahm am Nachtgebet der Mönche teil. Am 26. Dezember erschien Ferdinand im vollständigen Krönungsornat, um die Macht Gottes anzuerkennen. Dazu legt er Krone und Mantel ab, zog sich ein Bußgewand über und rieb sich mit Asche ein. In den folgenden zwei Tagen sollte er den Akt der Sühne bis zu seinem Tod fortsetzen.<sup>455</sup>

Weiterhin berichtet die *Historia Silense*, dass sich Ferdinand während seiner Regierungszeit mehrmals in die tiefe Abgeschiedenheit der Klöster begab, um an dem kontemplativen Leben der Mönche teilzunehmen.<sup>456</sup> Als Mitglied der monastischen Gemeinschaft konnte ihm dabei das Ritual der Gebetsverbrüderung, das die höchste Stufe des religiösen Gedenkens bildet, zugesprochen werden. In einer derartigen Verbrüderung fühlte sich das Konvent weitaus mehr mit dem *socius* verbunden als mit einer Stiftung.<sup>457</sup> Bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts wurde die Verbrüderung nur dann vollzogen, wenn der Herrscher persönlich vor Ort anwesend war. Doch wie so häufig bestätigen Ausnahmen die Regel, denn obwohl Ferdinand I. und Alfons VI. nie die cluniazensische Mönchsgemeinschaft aufgesucht haben, wurden sie als Verbrüdete

---

<sup>454</sup> Seehausen 2009b, S. 20. Zur persönlichen Auferstehungshoffnung des Stifters in Verbindung mit dem liturgischen Raum vgl. Stülpe 2011/12.

<sup>455</sup> Vgl. Pérez de Urbel/González Ruiz Zorilla 1959, S. 207–209; Bishko 1964, S. 47–59; Prado-Vilar 2009, S. 197 f.

<sup>456</sup> Vgl. Yarza Luaces 2006, S. 64.

<sup>457</sup> Über die Bedeutung der Verbrüderung vgl. Wagner zur „Historischen Gegenwart des abwesenden Königs“ in: ders. 2010, S. 304. Odilo spricht bei den Verbrüderten von *familiaritas* und *societas*. Vgl. Bishko 1968, S. 44.

aufgenommen. Erneut wird hierbei die Bedeutung der Leoneser Könige für das burgundische Groß-Kloster deutlich.<sup>458</sup>

Das Gedenken an den Stifter wurde durch die Aufnahme seines Namens in Verbrüderungsbüchern, Nekrologien, *Libri Vitae* oder Martyrologien und damit verbundenen lauten Vorlesen und Beten aufrechterhalten. Zudem konnte der Stifter durch die von ihm übergebenen Geräte, die während der Messe Verwendung fanden, persönlich anwesend sein. Oexle spricht hierbei zunächst von einer Vergegenwärtigung der Toten. Da sich die Erinnerung aber gleichzeitig auf die noch lebenden Menschen beziehen konnte, erweiterte Oexle später den Ausdruck auf die „Gegenwart der Lebenden und Toten“. Die Herrschaftsbilder im liturgischen Raum fasst er dabei als „Memorialbilder“ zusammen und die Nennung der Namen als „Memorialinschrift“.<sup>459</sup>

## Die Vergegenwärtigung des Herrschers

In den letzten Jahren hat sich die Forschung intensiv mit dem Thema der Herrschaftspräsentation auseinandergesetzt und dem Begriff eine erfolgreiche Bedeutungserweiterung verliehen. So beinhaltet das Thema neben den schriftlichen Darstellungen auch die Ausführungsformen von Siegeln, die architektonische Gestaltung von Palästen und Kirchen, welche mit erworbenen Reliquien und liturgischen Geräten ausgestattet wurden sowie die Totenmemoria und sämtliche Zeremonien und Teilnahmen an Kirchweihen.<sup>460</sup>

Die Ausstattung der Kirchen mit liturgischen Geräten und Reliquien, die in den Dienst der *memoria* des Stifters gestellt wurden und gleichsam zur Repräsentation des

---

<sup>458</sup> Vgl. [Bishko 1969](#), S. 90.

<sup>459</sup> Vgl. [Oexle 1983](#), S. 29; [ders. 1984a](#), S. 74; [ders. 1984b](#), S. 385.

<sup>460</sup> Die Untersuchungen zur Herrschaftspräsentation gehen heute weit über die Darstellungen von Percy Ernst Schramm hinaus, der die Königsidee anhand von Symbolen und Denkmälern interpretiert. Aus der Fülle der Publikationen vgl. [Mayr-Harting 2001](#), S. 136; [ders. 2006](#), S. 111. Wollasch und Hoffmann stellen das Herrscherbild ebenso wie Oexle in einen memorialen Kontext, wobei Hoffmann einräumt, dass es gleichzeitig der Repräsentation und Legitimation des Herrschers diene. Körntgen spricht sich gegen eine Funktion der Repräsentation aus und interpretiert das Herrscherbild vor allem im Kontext der Stiftung. Einen Überblick zur Diskussion liefert Wagner, der das Auftreten des Herrschaftsbildes unter dem Aspekt der Gebetsverbrüderung untersucht. Vgl. [Schramm 1954–1965](#); [Wollasch 1984](#); [Hoffmann 1986](#); [Körntgen 2001](#); [Wagner 2010](#).

Herrschers verhalfen, ist im lateinischen Westen eine ottonische Erscheinung, die sich bis zur Zeit des Salierkaisers Heinrich IV. fortsetzte. Ob der Herrscher dabei durch eine bildliche Wiedergabe oder der Nennung seines Namens oder durch die Kombination von Bild und *titulus* präsentiert wurde, bildet für das Mittelalter keinen Unterschied.<sup>461</sup>

Die erste in Spanien bekannte Darstellung, welche ein Herrscherpaar als Stifter zeigt, ist die Weiheurkunde, die König García III. von Pamplona-Nájera und seine Ehefrau Estefanía 1054 für Santa María la Real in Nájera beauftragten. Neben der motivischen Neuartigkeit zeigt die stilistische Ausarbeitung der dargestellten Figuren eine Verwandtschaft mit der Kunst des Hl. Römischen Reiches. Ein zweites Werk, das zwar nicht überliefert ist, aber aufgrund der tradierten Inschrift einem offenbar aus dem deutschen Reich stammenden Künstler mit dem Namen Almanius zugeschrieben wird, ist das goldene Antependium, das gleichfalls 1054 für die Abteikirche von Nájera gefertigt wurde. Obwohl bekannt ist, dass König García die von ihm gestiftete Kirche mit wertvollen liturgischen Geräten und Reliquien ausstattete, haben sich bedauerlicherweise keine weiteren Werke des Künstlers erhalten.<sup>462</sup> Allein für die Kirche von Yuso in San Millán de la Cogolla ist für den Hauptaltar eine goldenen Madonna nachweisbar, die kurz nach dem Tod Garcías III. von Estefanía gestiftet wurde. Im Translationsbericht des hl. Aemilianus, der während des 12. Jahrhunderts von dem Mönch Ferdinand niedergeschrieben wurde, heißt es dazu, dass an den ersten beiden Ostertagen die Reliquienschreine des hl. Aemilianus und des hl. Felix während einer feierlichen Prozession vom Oberkloster zum Unterkloster geführt wurden und am dritten Tag die Skulptur der hl. Maria vorangetragen wurde.<sup>463</sup> Weitere schriftliche Quellen informieren darüber, dass die thronende Muttergottes ca. 80 cm groß war und in ihrem Schoß das Christuskind hielt.<sup>464</sup> Die Beschreibung einer derartig großen und mit Goldblech gearbeiteten Marienfigur weckt Erinnerungen an die im 11. Jahrhundert gefertigten Goldmadonnen aus Essen, Paderborn und Hildesheim, die zu den frühesten Großplastiken der mittelalterlichen Schatzkunst zählen. Da für San Millán de la Cogolla

---

<sup>461</sup> Vgl. [Wagner 2010](#), S. 25.

<sup>462</sup> Vgl. [Fortún Pérez de Ciriza 2005](#), S. 191–252; [Sáenz Rodríguez 2005](#), S. 399–452.

<sup>463</sup> Die Translationsbericht ist wiedergegeben in: [Mecolaeta 1724](#), S. 141 f.; [Sáenz Rodríguez 2005](#), S. 446–448.

<sup>464</sup> Im 17. Jahrhundert liefert Yepes eine Beschreibung der Marienfigur: „En el altar mayor hay una imagen de Nuestra Señora, con quien los de la tierra tienen mucha devoción. Es de una vara en alta y de bulto, cubierta de chapas de oro, con muchas piedras preciosas“, zitiert in: [Sáenz Rodríguez 2005](#), S. 447.



keine Goldschmiedewerkstatt nachzuweisen ist und die Skulptur als Geschenk der Königin in das Kloster gelangte, ist anzunehmen, dass die um 1054 gefertigte Goldmadonna in der Hofwerkstatt von Nájera und höchstwahrscheinlich unter der Anleitung eines salischen Goldschmiedemeisters entstand.<sup>465</sup>

Die finanziellen Mittel für derartig kostbare Stiftungen standen García III. und Estefanía durch die *Parias*-Zahlungen aus dem Taifa-Reich Zaragossa und dem Ausbau des Jakobspilgerweges als wichtige Handelsroute zur Verfügung.<sup>466</sup> Zwar wird das Stifterwesen auch nach dem frühen Tod Garcias von dessen Witwe fortgeführt, doch taucht der Name Almanius bereits ein Jahr später in keiner weiteren navarresischen Quelle auf. So kann es dem Zufall oder auch einer bewussten Künstlerabwerbung zugeschrieben werden, dass 1055 die in Nájera verwendete Herrschaftsikonographie mit denselben ästhetischen Mitteln in León unter Ferdinand I. und seiner Ehefrau Doña Sancha auftaucht.

Erklärbar ist die künstlerische Übernahme insbesondere durch die historischen Gegebenheiten und die familiäre Verbindung Garcias III. und Ferdinands I. Als erstgeborener legitimer Sohn erbte García III. von seinem Vater Sancho *el Mayor* das königliche Stammland Pamplona-Nájera. Die Stadt Nájera wurde bereits unter dem Vater als königliche Pfalz, Bischofssitz und wichtige Pilgerstation auf dem Weg nach Santiago de Compostela ausgebaut. Unter García III. wurde die Entwicklung von Nájera als Lieblingspfalz vorangetrieben, indem dieser unter anderem ein Hospital und eine Herberge für die Pilger errichtete und die Abtei von Santa María la Real in Nájera stiftete und mit kostbaren liturgischen Geräten ausstattete.<sup>467</sup> Eine derartige Stiftung war, wie Borgolte konstatiert, weitaus bedeutsamer als eine Schenkung, da sie den menschlichen Willen festhält, *post mortem* zu wirken.<sup>468</sup> Obwohl sich heute nur wenige monumentale Zeugnisse aus der Zeit Garcias III. erhalten haben, sprechen die schriftlichen Quellen von einer regen Stifter- und Bautätigkeit des Königs.<sup>469</sup> Zu den wichtigsten Bauwerken zählen die Unterkirche Yuso von San Millán de la Cogolla (1053), die Erweiterung des

---

<sup>465</sup> 1809 wurde die mit Goldblech und Edelsteinen verarbeitete Marienskulptur von den napoleonischen Truppen entwendet.

<sup>466</sup> Vgl. [Sáenz Rodríguez 2005](#), S. 420.

<sup>467</sup> Vgl. [Sáenz Rodríguez 2005](#), S. 412–418.

<sup>468</sup> Vgl. [Borgolte 2000](#), S. 57.

<sup>469</sup> Zu den unter König García III. geplanten und ausgeführten Bauten vgl. [Martínez de Aguirre 2005](#); [Sáenz Rodríguez 2005](#).

Klosters von Leyre (1057), das über Generationen den Königen von Pamplona als Grablege diente, sowie der Ausbau des Jakobsweges als wichtige Pilger- und Handelsstraße. Doch kein Ort wurde so bevorzugt, wie die Königspfalz Nájera, was nicht zuletzt mit der geographischen Nähe zur Grafschaft Kastilien und den von den Arabern besetzten Gebieten zu begründen ist. Bemerkenswert ist zudem die Funktion, die Garcias Ehefrau Estefanía einnahm. Auf der Weiheurkunde lässt sie sich gleichberechtigt neben ihrem Ehemann verbildlichen. Sie war es auch, die vermutlich nach dem Tod ihres Gatten eine der bekanntesten Brücken auf dem Jakobsweg stiftete: die Puente de la Reina.<sup>470</sup> Doch aufgrund des desolaten Überlieferungszustandes kann die Bedeutung Estefanias als herrschaftliche Stifterin heute nicht mehr in vollem Maße gewürdigt werden.

Ferdinand I. dürften die Regsamkeit seines älteren Bruders im väterlichen Stammland wie auch der geplante Ausbau der neuen Königsabtei als Familiengrablege nicht entgangen sein. Seine Anwesenheit bei der Weihe von Santa María in Nájera und das verhältnismäßig friedliche Nebeneinander, das die beiden Brüder in ihren ersten Regierungsjahren führten, lassen dabei auf eine freundschaftliche Beziehung schließen. Selbst die Ereignisse der Jahre 1037 und 1038 schienen zunächst keine größeren Spannungen hervorzubringen. In jenen Jahren verbanden sich die beiden legitimen Söhne Sancho *el Mayor*, um gegen den Leoneser König Bermudo III. anzutreten. Nach ihrem Sieg bei der Schlacht von Tamarón war Ferdinand, der mit Bermudos Schwester verheiratet war, legitimiert, den Königstitel von León zu tragen. Als Ausgleich für seine Unterstützung in der Schlacht trat Ferdinand García III. weite Teile Kastiliens ab, mit der Bedingung, dass diese Gebiete nicht dem Königreich Pamplona-Nájera eingegliedert werden dürften. Viel zu gefährlich wären die Unruhen des von El Cid angeführten, selbstbewussten kastilischen Adels gewesen; zudem unterstand von jeher die Grafschaft

---

<sup>470</sup> Vgl. [Martínez de Aguirre 2005](#), S. 388–390. Die Möglichkeit, dass die Brücke im Zusammenhang mit der Königin Placencia steht, welche mit dem Sohn Estefanias verheiratet war, kann nicht vollständig ausgeschlossen werden. Da aber Placencia vor ihrem Gatten starb und es ungewöhnlich wäre, dass sich die Königin noch zu Lebzeiten des Gatten ohne einen Verweis auf diesen an einem derartig monumentalen Bau als Stifterin präsentiert, ist diese Annahme eher abzulehnen. Im Gegensatz dazu kann Estefanía auch nach dem Tod Garcías als aktive Stifterin nachgewiesen werden. Die Zusicherung des Heils durch den Bau von Brücken bezeugt Honorius Augustodunensis, indem er auffordert: „baut Brücken und Strassen und bereitet so euren Weg in den Himmel“, zitiert in: [Warnke 1976](#), S. 15.

Kastilien dem Königreich León.<sup>471</sup> García nahm demnach die „Funktion eines stillen Teilhabers“ an und wurde bezüglich der Grafschaft zum Vasall seines jüngeren Bruders. Dass diese Neukonstellation bei García Unbehagen auslöste, zeigt seine Hochzeit mit Estefanía, welche 1038, das heißt im Jahr der Thronbesteigung Ferdinands, stattfand. Estefanía war die Schwester von Gisberga-Ermesinda, die wiederum mit König Ramiro I. von Aragón, dem unehelichen Sohn Sancho *el Mayors*, verheiratet war.<sup>472</sup> Mit der Ehe stabilisierte García demzufolge sein Bündnis mit dem Königreich Aragón, während er weiterhin ein enges Verhältnis mit León pflegte.

Die Einvernehmlichkeit zwischen García und Ferdinand könnte auch damit zusammenhängen, dass vermutlich García bereits vor der Schlacht von Tamarón einen rechtmäßigen Anspruch auf einige kastilische Gebiete besaß. Die Grafschaft gelangte über Doña Mayor, die Ehefrau Sancho *el Mayors*, in die Familie. Und obwohl der Grafentitel von Doña Mayor nicht offiziell getragen wurde, vererbte sie ihn an den zweitgeborenen Sohn, Ferdinand, weiter. Neuere Untersuchungen ergaben, dass zwar Ferdinand den Grafentitel führte, ihm aber lediglich die eroberten Gebiete Neukastiliens zustanden, während seinem Bruder García III. das politisch weniger relevante Altkastilien zugesprochen wurde.<sup>473</sup> Eine derartige Aufteilung würde auch den Frieden erklären, der zwischen der Schlacht von Tamarón und dem Jahr 1052 herrschte. In jenem Jahr versuchte García III. weite Teile Kastiliens dem Bistum von Valpuesta zu unterstellen bzw. der von ihm gestifteten Abtei von Santa María in Nájera einzuverleiben.<sup>474</sup> Das Vordringen Garcias führte zum Zerwürfnis der beiden Brüder, das in der Schlacht von Atapuerca, in der 1054 García III. getötet wurde, kulminierte. Als daraufhin sein erst vierzehnjähriger Sohn Sancho Garcés IV. *el Peñalén* zum König ausgerufen wurde, kam es zu keiner weiteren Intervention seitens Ferdinands I.

Das politische Schwergewicht hatte sich nun von Navarra nach León verlagert, wobei die familiären Querelen, welche vor dem Hintergrund der geographischen Zersplitterung des christlichen Nordspaniens entstanden, noch lange nicht beendet sein sollten. So führten die Enkelsöhne Sancho *el Mayors* zwischen 1065 und 1067 die

---

<sup>471</sup> Über das Selbstbewusstsein des kastilischen Adels und die Funktion El Cids vgl. [Martín Duque 2005](#), S. 33 f.

<sup>472</sup> Zu den familiären Verhältnissen Estefanias vgl. [Martín Duque 2005](#), S. 30; [Ramírez Vaquero 2005](#), S. 138.

<sup>473</sup> Vgl. [Ramírez Vaquero 2005](#), S. 136–139.

<sup>474</sup> Vgl. [Carrasco 2005](#), S. 112.

kriegerischen Auseinandersetzungen in der sogenannten Schlacht der drei Sanchos fort.<sup>475</sup> In jener Zeit verband sich König Sancho IV. von Pamplona-Nájera mit seinem Cousin Sancho Ramírez von Aragón, um gegen den Leoneser und kastilischen Adel in die Schlacht zu ziehen. Die kriegerischen Auseinandersetzungen endeten ohne einen eindeutigen Sieger. Nur neun Jahre später wurde Sancho IV. durch eine Verschwörung seiner Geschwister bei Peñalén getötet und das Königreich Pamplona-Nájera unter den Königen Alfons VI. von León und Sancho Ramírez von Aragón aufgeteilt.

Anhand des geschichtlichen Abrisses wird nicht nur das politische Kräfteressen zwischen den Nachfahren Sancho *el Mayors* deutlich, sondern es zeigt sich auch, wie seit der Mitte des 11. Jahrhunderts die Machtverhältnisse vom Königreich Pamplona-Nájera, das sich zu großen Teilen als heutiges Navarra versteht, nach León verlagerten. In all seinem Handeln stand Ferdinand I. seinem Bruder García III. nicht nach, im Gegenteil, in seinen politischen Bestrebungen übertraf er ihn sogar. Als Graf von Kastilien und späterer König von León, wollte er die Idee des *imperium*, die seit römischer Zeit präsent war und sich über die Westgoten und deren asturische Nachfahren fortsetzte, wieder aufnehmen. Deshalb hob er die von seinem Vater vollzogene Aufteilung des Reiches wieder auf, entledigte sich kriegerisch seiner Brüder und übernahm den Suprematieanspruch über alle christlichen Königreiche Nordspaniens.<sup>476</sup> Die Hauptstadt León, welche von den asturischen Königen, die sich als direkte Nachfahren der Westgotenkönige verstanden, im 10. Jahrhundert gegründet worden war, transformierte damit zum neuen Machtzentrum Spaniens. Auffällig ist, dass sich während dieser Machtverschiebungen Ferdinand weder auf sein väterliches Stammland Navarra noch auf sein Erbgebiet Kastilien berief, sondern, im Sinne des spanischen Neogotismus, sich über seine Leoneser Königswürde identifizierte.

Sein zur Geltung gebrachter Hoheitsanspruch musste jedoch ständig verteidigt werden, was insofern schwierig war, als sich Ferdinand häufig zu diplomatischen Zusammenkünften oder kriegerischen Auseinandersetzungen auf Reisen begab. Während seiner Abwesenheit bestand stets die Gefahr, dass der lokal ansässige Adel die Oberherrschaft an sich riss. Folglich musste der König seine permanente physische

---

<sup>475</sup> Ob der illegitime Sohn Garcías III. die Verlobte Sanchos II., welcher wiederum der erstgeborene Sohn Ferdinands I. war, tatsächlich entführte und, wie in der *Crónica Najerense* beschrieben, den Ausschlag für die Fehde gab, ist nicht vollständig nachweisbar. Zu der in der *Crónica Najerense* wiedergegebenen Affäre vgl. [Salazar y Acha 1994](#), S. 149–156.

<sup>476</sup> Vgl. [Herbers 2006](#), S. 119.

Präsenz anderwärtig, nämlich über repräsentative Geschenke und Stiftungen, wirksam machen.<sup>477</sup> Denn nur durch seine suggerierte Anwesenheit war Ferdinand in der Lage, die mit seiner Person verbundenen Rechtstitel zu festigen und zu erweitern. Dabei spielten bestimmte Rituale, Zeremonien und Prozessionen eine ebenso wichtige Rolle wie das Stiften von Kirchengeräten. Die öffentlichen Prozessionen folgten dabei einer strikten hierarchischen Rangordnung, nach der sich der Adel, die Kleriker und die vom Herrscher gestifteten Objekte präsentierten. Die während der Feierlichkeiten zur Schau gestellten Schatzkunstwerke, die das Abbild oder den Namen des Herrschers trugen, sollten hierbei den Betrachter in eine sinnliche Ekstase versetzen und gleichzeitig eine bleibende Warnung an konkurrierende Adelsmänner und zweifelnde Mönche sein.<sup>478</sup> Den Höhepunkt dieser geschickt inszenierten Herrschaftspräsentation, an die Ferdinand genaugenommen durch seinen älteren Bruder García herangeführt wurde, bildete die 1063 durchgeführte Weihe der königlichen Abtei von San Isidoro in León. In seinen Krönungsornat gehüllt, führte Ferdinand gemeinsam mit seiner Ehefrau Doña Sancha die Weihprozession an. Ihnen folgten die in Gold, Silber und Elfenbein gefertigten kostbaren Geschenke, an denen sich, umnebelt vom Weihrauch, ausgewählte Kleriker und Vertreter des Adels anschlossen.<sup>479</sup> Das Nonplusultra der Feierlichkeiten bildete die Translation des westgotischen Gelehrtenheiligen Isidor von Sevilla, dessen leibliche Überreste durch den Erfolg des Königspaares aus dem arabisch besetzten Südspanien nach León gelangten.<sup>480</sup> Indem Ferdinand befahl, die von ihm gestiftete Kirche aus massiven Sandsteinblöcken und nicht etwa in Lehmziegeln zu bauen und sie in einer selten zuvor dagewesenen Pracht mit Skulpturen, Malereien und kostbaren liturgischen Geräten ausstattete, setzte er zudem ein Denkmal, das immerwährend an seine neugegründete Dynastie erinnerte und den Herrschaftsanspruch seiner Nachkommen legitimierte.

---

<sup>477</sup> Über „die liturgische Gegenwart des abwesenden Königs“ vgl. [Wagner 2010](#), S. 4 f. Joachim Ehlers bemerkt weiterhin dazu: „Der Wirkungsbereich des Königtums ergab sich wesentlich aus den Möglichkeiten physischer Präsenz“, [Ehlers 1998](#), S. 85. Althoff konstatiert, dass nur dort die Königsherrschaft wirksam werden konnte, wo der König präsent war. Vgl. [Althoff 1996](#), S. 27.

<sup>478</sup> Vgl. [Wagner 2010](#), S. 306 f.

<sup>479</sup> Vgl. [Fernández González 2009](#), S. 49 f.

<sup>480</sup> Ferdinand I. und Doña Sancha waren wahre Meister im Aufspüren und Transladieren von Heiligen. So überführten sie unter anderem den hl. Vincent von Avila und dessen Schwestern Sabina und Christeta. Vgl. [Viñayo González 1961](#), S. 289. Vgl. [Fernández González 2009](#), S. 50.

Das dynastische Denken Ferdinands I. ist gleichwohl mit dem ottonisch-frühsalischen Königtum vergleichbar. Dazu zählte unter anderem auch, dass sich hier wie dort der König gemeinsam mit seiner gleichberechtigten Ehefrau präsentierte. Für Ferdinand war die vereinte Darstellung mit Sancha insoweit bedeutungsvoll, als er trotz gewaltsamer Thronbesteigung seinen Anspruch auf die Leoneser Königskrone über seine Ehe legitimierte.<sup>481</sup> Sancha wiederum war sich ihrer herausragenden Stellung sehr wohl bewusst. Deutlich erkennbar wird dies vor allem im Stundenbuch Ferdinands I., in dem sich die Königin vor purpurnem Hintergrund in einer Weise darstellen lässt, die zuvor dem Kosmokrator vorbehalten war.

Die Etablierung einer neuen Leoneser Herrschaftsdynastie wurde gleichermaßen von den Infanten wie auch von den folgenden Generationen propagiert. So führten beispielsweise die Infanten ihren Herrschaftsanspruch nicht auf den Großvater Sancho *el Mayor*, sondern auf Ferdinand I. und Sancha zurück. Erkennbar wird dies insbesondere an den für Cluny ausgestellten Privilegien.

Als es Alfons VI. gelingt, die einstige Westgotenhauptstadt Toledo zu erobern, nimmt er schließlich neben dem Titel *Toletani imperii rex et magnificus triumphator* auch die Bezeichnung *totius Espanie imperator* an.<sup>482</sup> Tatsächlich gehörten seit Ferdinand I. die Leoneser Regenten zu den aggressivsten Spaniens. Somit blieb es vorzugsweise den nachfolgenden Leoneser Königen Alfons VII., Ferdinand II. und Alfons VIII. vorbehalten, den Titel eines *imperator* zu führen. Der zusätzlich überdurchschnittlich langen Herrschaftszeit der Leoneser Könige ist gleichwohl die quantitativ hohe Produktion an Kunstwerken zu verdanken. Doch änderte sich mit den politischen Querelen zwischen Königin Urraca II. (1079–1126) und ihrem Ehemann Alfons dem Streitbaren, *el batallador*, die Repräsentation des Herrschers im liturgischen Raum, um nicht zu sagen, der Bildtypus ging vollständig verloren.

Das gleiche Phänomen lässt sich beinahe zeitgleich für die Herrschaftszeit Kaiser Heinrichs IV. feststellen. Gudrun Pamme-Vogelsang begründet den Auszug des Herrscherpaarbildes aus dem liturgischen Raum nicht ausschließlich mit der Zwietracht zwischen Reich und Kirche, welche auf die Intervention des Kaisers in

---

<sup>481</sup> Als Ferdinand den Thron bestieg, gab es seitens des Adels heftige Widerstände. Da aber im Königreich León die Frauen ein Anrecht auf den Thron besaßen, war die Krönung Ferdinands I. legitim. Vgl. [Carrasco 2005](#), S. 111.

<sup>482</sup> Vgl. [Vones 1993](#), S. 78.

Kirchenangelegenheiten und dem erstarkten Selbstbewusstsein der Kirche zurückzuführen ist, sondern sie betrachtet den Rückgang unter dem Aspekt der von der Kirche legitimierten Eheführung. So soll Kaiser Heinrich IV. aufgrund seiner zerrütteten Beziehung zu Bertha von Turin die Institution der von der Kirche legitimierten Ehe abgewertet haben.<sup>483</sup> Zwar waren im 11. Jahrhundert das Konkubinat und die Ehescheidung nach wie vor akzeptiert und verbreitet, doch galt mit der engen Verbindung von Reich und Kirche „die christliche Eheführung mit dem Verzicht auf eine Ehescheidung als ein wesentliches integrales Element des herrscherlichen Selbstverständnisses.“<sup>484</sup> Tatsächlich ist festzustellen, dass sich während des 11. Jahrhunderts die kirchenrechtlichen Dekrete, welche die legitime Ehe definieren und das Konkubinat abweisen, vermehrt ausgestellt wurden.<sup>485</sup> In Spanien ist die Anerkennung der Ehe und damit auch der Herrschergattin und Stifterin anhand der Herrscherpaarpräsentation, wie sie durch García III. und Estafanía sowie Ferdinand I. und Sancha stattfanden, gleichermaßen zu beobachten. Der jähe Abbruch der Herrscherpaarikonographie unter Königin Urraca II. (1079–1126) erfolgte aufgrund von Erbstreitigkeiten und Unstimmigkeiten zur territorialen Aufteilung des Reiches, die in eine Rivalität mit ihrem Ehemann Alfons *el batallador* mündete.<sup>486</sup> Ausgelöst wurde der Konflikt dadurch, dass Urraca II. ihren aus erster Ehe mit Raimund von Burgund stammenden Sohn als König Alfons VII. von León einsetzen wollte. Der Aragonese Alfons *el batallador* stellte sich aus eigenen Machtinteressen der Entscheidung entgegen und beschwor damit einen Bürgerkrieg, der auch kirchliche Parteien mit einbezog. Angespornt durch seine erfolgreiche Eroberungspolitik, die sich sowohl gegen Kastilien

---

<sup>483</sup> Bruno von Merseburg († 1036), der ein erklärter Gegner Kaiser Heinrichs IV. war berichtet: „Zwei oder drei Kebsweiber hatte er zur gleichen Zeit, aber auch damit war er noch nicht zufrieden. Wenn er hörte, jemand habe eine junge und hübsche Tochter oder Gemahlin, befahl er, sie ihm mit Gewalt zuzuführen. Zuweilen begab er sich auch selbst mit ein oder zwei Begleitern bei Nacht dorthin, wo er solche wusste; manchmal gelangte er ans Ziel seiner üblen Begierde, manchmal war er aber auch nahe daran von den Eltern oder dem Gemahl seiner Geliebten umgebracht zu werden“, in: [Brunos Sachsenkrieg](#), übersetzt von Franz-Josef Schmale 1968, S. 201.

<sup>484</sup> Vgl. [Pamme-Vogelsang 1998](#), S. 15–26. Vor allem seit der Herrschaftszeit Heinrichs II. wurde der Institution Ehe eine besondere Bedeutung beigemessen. Vgl. [Sackur 1971](#), Bd. 2, S. 158.

<sup>485</sup> Zu nennen wären hierzu das *Decretum* des Burchard von Worms (erste Hälfte 11. Jahrhundert) und die Dekrete des Ivo von Chartres (1040–1115). Hierzu auch [Becker 1991](#), Sp. 1335.

<sup>486</sup> Abt Pontius von Cluny (1109–1122) reiste für die Versöhnungsverhandlungen zwischen Urraca II. und Alfons I. eigens nach Santiago de Compostela. [Bishko 1968](#), S. 32. Zur Geschichte Urracas II. vgl. [Reilly 1982](#).



und León als auch gegen die arabischen Reiche richtete und die unter anderem mit dem Gold und Silber des Leonenser Kirchenschatzes finanziert wurde, nahm er in jener Zeit selbstbewusst den Titel eines *imperator* an. Als er jedoch 1127 bei der Schlacht von Támara Alfons VII. unterlag, verlor er den imperialen Anspruch an seinen Stiefsohn, und Alfons VII. wurde der Titel eines *imperator* über Gesamtspanien übertragen.

Im Vergleich mit dem Hl. Römischen Reich ist festzuhalten, dass, ebenso wie die deutschen Könige und Kaiser, sich die spanische Könige als von Gottes Gnaden eingesetzte Herrscher verstanden, deren Aufgabe es war, das christliche Reich zu festigen und im Fall Spaniens zurückzuerobern. Die Idee des sakralen Königtums bzw. „Priesterkönigtums“ kann für Spanien nicht angewendet werden, doch bilden ebenso wie im Hl. Römischen Reich die gemeinsamen Interessen von Königtum und Kirche ein Grundelement des Herrschaftsaufbaus.<sup>487</sup> Die Vorstellung eines „Imperium Christi“ bzw. einer *Totius Hispaniae Monarchia* geht unter anderen auf Isidor von Sevilla zurück und trug sich, verwurzelt in der Antike, über das Westgotenreich und Asturien weiter nach León fort.<sup>488</sup> Es verwundert demnach nicht, wenn an den liturgischen Geräten, die von König Ferdinand I. und Königin Sancha gestiftet wurden, sowohl antike als auch altspanische Anklänge zu finden sind.<sup>489</sup> Von den Kaisern des Hl. Römischen Reiches wurden zusätzlich die aktuellen Repräsentationsmittel von Macht und Glanz des Königtums übernommen.

---

<sup>487</sup> Hierzu vor allem [Körntgen 2006](#), S. 51–53.

<sup>488</sup> Dazu [Löwe 1973](#), S. 255 und [Borgolte 2002](#), S. 148.

<sup>489</sup> Vgl. [Trinks 2012](#).



## III.2 Künstler für König, Kirche und sich selbst

### Politische und künstlerische Umbrüche

Die vorangegangenen Untersuchungen haben gezeigt, dass in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts in den nordspanischen Königreichen Künstler wirkten, die dem Salierreich entstammten. Die bestimmbare Zeitspanne von knapp drei Jahrzehnten, in denen die ottonisch-frühsalischen Stilmittel besonders präsent waren, wie auch das parallele Auftreten gleichartiger künstlerischer Entwicklungen an unterschiedlichen nordspanischen Orten und die Nennung verschiedener deutscher Künstlernamen wie Almanius, Engelram oder Redolfo, führen zu der Annahme, dass mehrere Generationen salischer Handwerker auf der Iberischen Halbinsel tätig waren.

Erstmalig lassen sich um 1054 die ottonisch-frühsalischen Einflüsse unter García III. in Nájera nachweisen. García, der als erstgeborener legitimer Sohn das Erbe seines Vaters Sancho *el Mayor* antrat, erhob ebenso wie dieser einen Suprematieanspruch gegenüber den übrigen christlichen Königreichen Nordspaniens. Was seine politische Forderung so bemerkenswert macht, ist, dass sie mit Hilfe von künstlerischen Repräsentationsweisen umgesetzt wurde, die primär im Hl. Römischen Reich verbreitet waren. Vermutlich wurde García mit den Darstellungsweise herrschaftlicher Macht über seine Verbindung mit Cluny bekannt gemacht. Zwar liefern die tradierten Quellen kaum Informationen über die Beziehung Garcias III. zur burgundischen Kongregation, doch ist davon auszugehen, dass er die von seinem Vater gepflegten Kontakte mitverfolgt hat.<sup>490</sup> Des Weiteren ist über die von ihm gestiftete Königsabtei von Nájera bekannt, dass sie die cluniazensischen Reformen noch zu Lebzeiten Garcias III. aufnahm.<sup>491</sup> Dass seit Sancho *el Mayor* auch weitere dem Reich angehörende Klöster, wie San Juan

---

<sup>490</sup> Zwischen 1045 und 1046 erhielt García ein Schreiben von Abt Odilo, in dem ihn dieser an die freundschaftlichen Beziehungen zu seinem Vater Sancho *el Mayor* erinnerte und um Unterstützung für Cluny bat. Vgl. [Canellas López 1979](#), S. 148. Iotsald von Saint-Claude berichtet, dass García das freundschaftliche Verhältnis zum Abt Odilo fortführte. Hierzu Iotsald von Saint-Claude abgedruckt in MGH 68, 1999, S. 156.

<sup>491</sup> Achim Arbeiter geht sogar von einer vollen Integration in den monastischen Verband von Cluny aus. Vgl. [Arbeiter 2002](#), S. 393.

de la Peña, Leyre und San Millán de la Cogolla, den benediktinischen Ordensregeln folgten, muss García ebenso bekannt gewesen sein.<sup>492</sup>

Eine nicht unwesentliche Rolle in der Einführung der neuen künstlerischen Strömungen dürfte zudem der Mönch Huothilbertus gespielt haben, der zwischen 1052 und 1054 aus dem Kloster Mettlach als Magister an die königliche Abtei Nájera kam, das heißt genau in jenen Jahren, in denen das goldene Antependium und die Weiheurkunde für Santa María in Nájera gefertigt wurden.<sup>493</sup> Mettlach unterstand nicht nur dem Kloster St. Maximin in Trier, sondern führte mit dem Groß-Kloster einen regen Austausch durch. So sind mehrere Mönche aus Mettlach verzeichnet, die später als Äbte des Trierer Klosters eingesetzt wurden. Der Austausch war vor allem künstlerischer Natur. So ist zu Ende des 10. Jahrhunderts ein wandernder Scholastikus Gausbert (auch Gozbert) aus Mettlach überliefert, der über seine Verbindung mit dem Erzbischof Egbert nach Trier und Reims reiste, um dort zu lehren. Bekannt ist hierzu ein Briefwechsel zwischen dem Reimser Erzbischof Adalbero und Erzbischof Egbert, in dem Egbert aufgrund politischer Wirren in Frankreich darauf drängt, dass der Scholastikus zur Grenze geleitet werden soll, um sicher in seine Heimat zurückkehren zu können. Während seines Aufenthalts in Reims muss Gausbert von dem Sekretär des Erzbischofs, Gerbert, zusätzlich ausgebildet worden sein, denn in dem Brief wird auf dessen *studia* verwiesen. Nach seiner Rückkehr verbrachte Gausbert längere Zeit in Trier, wo er sein Können als Goldschmied und Werkstättenleiter entfaltete, bevor er für seine letzten Lebensjahre in das Heimatkloster Mettlach zurückkehrte. Das heißt, ein wandernder Magister der freien Künste bildete auf seinen verschiedenen Stationen aus, wurde selbst in die Lehre genommen und erlernte schließlich eines der höchsten Handwerke: die Goldschmiedekunst.<sup>494</sup> Sein gesammeltes Wissen, dürfte in einem kulturellen Zentrum wie Mettlach, deren talentierte Mönche vielfach zur Leitung auswärtiger Konvente berufen wurden, durchaus fruchtbar gewirkt haben. Somit ist auch für den Mönch Huotilbertus anzunehmen, dass er gute Kenntnisse in der Schrift und Buchmalerei wie auch in der Goldschmiedekunst besaß. Von seinen Brüdern wird

---

<sup>492</sup> Bis spätestens 1022 wurden in San Juan de la Peña die cluniazensischen Reformen erstmalig auf der Iberischen Halbinsel eingeführt.

<sup>493</sup> Vgl. [Moralejo Álvarez 1993](#), S. 270.

<sup>494</sup> Die Ausführungen über Gausbert finden sich in Stefan Fleschs Untersuchungen zu Schriftstellern, Künstlern und Lehrern in der Benediktinerabtei Mettlach und deren Beziehung zum Trierer Mutterkloster, in: [Flesch 1991](#), S. 16–20.

er in so hohem Maß gewürdigt, dass er als ein wahrer Vorzeigemönch der Mettlacher Schule anzusehen ist. So wird in der Mettlacher Hausgeschichte der *Miracula s. Liutwini* Huotilbertus als ein glühender Verehrer der Schrift beschrieben, der lehrend und lernend über das Frankenreich und Aquitanien in das Baskenland und nach Nájera reiste, um als außerordentlicher Lehrer die gesamte hispanische Wissenschaft mit Licht zu erfüllen.<sup>495</sup> Einem Mönch eine derartig hohe Produktivität zuzugestehen, könnte als Wissen über den fundamentalen Umbruch gedeutet werden, der seit der Ankunft Huotilbertus stattfand. Gleichzeitig verrät die Einschätzung aber auch, dass der Mettlacher Mönch in einem fortlaufenden Austausch mit seinem einstigen Heimatkloster stand.<sup>496</sup>

## **Die Kraft der künstlerischen Seele und die Ausstattung der Kirche**

Neben dem Königtum profitierte auch die Kirche von den avantgardistischen Strömungen, welche der Mönch Huotilbertus und die verschiedenen salischen Künstler nach Nordspanien brachten. So berechtigten die kostbaren und überaus großen Reliquiare, welche die von den Königen importierten Reliquien aufnahmen, zum Bau monumentaler Kirchengebäude und wirkten damit als Motor für das Pilgerwesen und den Handel. Gleichzeitig erlaubten die neuen künstlerischen Einflüsse eine ungezügelte Erzählfreude und eingängige Darstellungsweise, die das Leben der Heiligen, in einer seit der Antike unbekannten Wirkkraft, vermittelten.

Außer dem Königtum und der Kirche war aber auch der Künstler selbst Nutznießer seines angesehenen Handwerks. Gleich dem Stifter, der sich durch seine Ausgaben und Bestellungen die Fürsprache vor Gott erhoffte, erwartete der Künstler einen himmlischen Lohn für sein mühevoll erstelltes Werk.<sup>497</sup> Theophilus zufolge bestand die höchste Aufgabe des Goldschmiedes darin, liturgische Geräte anzufertigen, welche die Reliquien der Heiligen aufnehmen und nicht selten am Allerheiligsten,

---

<sup>495</sup> *Huotilberti vero ardens ingenium iure litteris est memorandum, qui Franciam et Aquitaniam discendo et docendo pertransiit et Vasconiam in Nazara cum turba discipulorum excimius doctor lumine scientie totam Hyspaniam implevit.* [MGH SS](#) 15,2, S. 1266, Zeile 41–44.

<sup>496</sup> Vgl. [Flesch 1991](#), S. 22 f.

<sup>497</sup> Über die Aufnahme von Stifter und Künstler ins Himmelreich, vgl. Bagnoli 2011, S. 144; [Bergmann 1985b](#), S. 142.

nämlich dem Hauptaltar, ausgestellt werden sollten. Der Goldschmied ist demnach von Gott berufen, das Kirchengebäude auszuschnücken, ebenso, wie der König durch Gottes Gnaden zum Herrschen eingesetzt wurde.<sup>498</sup> Zur Festigung seiner Behauptung zitiert Theophilus einschlägige Bibelstellen, wie die im Exodus beschriebene Beauftragung des Handwerkers Bezalel, in der es heißt: „Der Herr sprach zu Mose: Siehe, ich habe Bezalel, den Sohn Uris, den Enkel Hurs, vom Stamm Juda, beim Namen gerufen und ihn mit dem Geist Gottes erfüllt, mit Weisheit, mit Verstand und mit Kenntnis für jegliche Arbeit: Pläne zu entwerfen und sie in Gold, Silber und Kupfer auszuführen und durch Schneiden und Fassen von Steinen und durch Schnitzen von Holz allerlei Werke herzustellen.“<sup>499</sup> Theophilus spornt seine Berufsgenossen sogar zu noch höheren Kunstfertigkeiten an: „Lass dich [...] entflammen und mache dich mit aller Kraft deiner Seele daran, das zu vervollständigen, was bisher dem Hause Gottes an Ausstattung noch fehlt, ohne das weder die göttlichen Mysterien noch die Handlungen des Gottesdienstes stattfinden können.“<sup>500</sup>

Aus dem Wirken des Künstlers, dessen Hände die kostbarsten und reinsten Materialien minutiös verarbeiteten, leitete sich auch dessen Ansehen ab. So betrug schon im 9. Jahrhundert die Ablösesumme für einen verletzten oder totgeschlagenen Goldschmied mit 150 Soldi das Dreifache gegenüber der Ablösesumme für einen Eisenschmied.<sup>501</sup> Weiterhin zeigt sich, dass besonders talentierte Goldschmiede von ihren potentiellen Auftraggebern förmlich umgarnt wurden. In einem Brief Wibald von Stablos (1131–1158), der als Mahnung noch offener Aufträge an einen Goldschmied aufgesetzt wurde, vergisst der Abt trotz seiner auffordernden Worte nicht, die geschickten Hände des Künstlers in höchsten Tönen zu loben.<sup>502</sup> Als besonders herausragend hebt auch Abt Suger eine Gruppe von *aurifabri* aus Lothringen hervor,

---

<sup>498</sup> Vgl. [Reudenbach 1994](#), S. 9 f.

<sup>499</sup> Ex 31,1–6.

<sup>500</sup> *Age ergo nunc, uir prudens, felix apud Deum et homines in hac uita, felicius in futura, cuius labore et studio Deo tot exhibentur holocausta, ampliori deinceps accendere sollertia, et quae adhuc desunt in utensiliis domus Domini ad explendum aggredere toto mentis conamine, sine quibus diuina misteria et officiorum ministeria non ualent consistere.* Theophilus: *De diversis artibus*, III, Prolog. Deutsche Übersetzung nach [Reudenbach 1994](#), S. 12.

<sup>501</sup> Das Beispiel ist dem *Lex Burgundionum* entnommen, vgl. [Elbern 1988](#), S. 8.

<sup>502</sup> [...] *tuum nobile ingenium, tuae alacres et illustres manus*, zitiert in: [Legner 1985](#), S. 187.

während er ansonsten allgemein von Handwerkern aus aller Herren Länder für den Bau seiner Kathedrale spricht.<sup>503</sup>

## Der Ruf des Künstlers

Dass die Goldschmiede des Hl. Römischen Reiches neben jenen aus Byzanz und Ägypten einen hervorragenden Ruf genossen, betont auch Theophilus in seinem Traktat *De diversis artibus*, wenn er behauptet: „Du wirst dort [in diesem Buch] finden, was Griechenland an Arten und Mischungen der verschiedenen Farben besitzt, was Russland an kunstvoll ausgeführten Emailarbeiten und an mannigfaltigen Arten des Niello kennt, was Arabien in Treibarbeit, Guß und durchbrochener Arbeit unterschiedlicher Art auszeichnet, was Italien an verschiedenartigen Gefäßen, sowie an Stein- und Beinschnitzerei mit Gold ziert, was Frankreich an kostbarer Mannigfaltigkeit der Fenster schätzt, was das an feiner Arbeit in Gold, Silber, Kupfer, Eisen, Holz und Stein geschickte Deutschland lobt.“<sup>504</sup>

Nicht zuletzt erleichterte der herausragende Ruf auch die Wanderschaft des salischen Künstlers, welche nicht selten auf Einladung eines Auftraggebers erfolgte. Für die hier besprochene königliche Werkstatt von Nájera wäre es demnach ebenso vorstellbar, dass der Goldschmied Almanius auf Vermittlung des Mönches Huothilbertus nach Spanien gelangte. Denkbar ist aber auch, dass sich der *artifex* bereits im Gefolge des Huothilbertus befand, brachen doch die Mönche, wie auch die Handwerker, vorzugsweise in kleineren Gruppen zu neuen Klostergemeinschaften auf. Einen Beweis dafür liefert die Vita des heiliggesprochenen northumbrischen König Oswald (634–642). Als dieser in den Orient fahren wollte, wurde ihm geraten, sich als Goldschmied zu verkleiden und zwölf weitere Goldschmiede zur Begleitung mitzunehmen, denn weite Reisen gehörten zu deren Gewerbe.

---

<sup>503</sup> Vgl. [Claussen 1978](#), S. 50.

<sup>504</sup> *Quam si diligentius perscruteris, illic invenies quicquid in diversorum colorum generibus et mixturis habet Graecia; quicquid in electorum operositate, seu nigelli varietate novit Tuscia, quicquid ductili vel fusili, seu interrasili opere distinguit Arabia; quicquid in vasorum diversitate, seu gemmarum ossiumve sculptura auro (et argento inchoata) decorat Italia; quicquid in fenestrarum pretiosa varietate diligit Francia; quicquid in auri, argenti, cupri et ferri, lignorum lapidumque subtilitate sollers laudat Germania.* Theophilus: *De diversis artibus*, I, Praefatio. Deutsche Übersetzung nach [Brepohl 1987](#), S. 33; vgl. auch [Schutz 2011](#), S. 92

Vom 7. bis zum 12. Jahrhundert hinein existieren nur wenig schriftliche Quellen, die über das Leben, die Wanderschaft und den sozialen Status von Goldschmieden berichten. Für die Zeit um 1100 ist für das Kunstzentrum Lüttich jedoch bereits überliefert, dass die Goldschmiede neben dem Münzmeistern und Wechslern zur Führungsschicht der Stadt gehörten. Ebenso lassen sich in Köln erstmals reiche Goldschmiedefamilien, die über einen eigenen Grundbesitz verfügten, für das 12. Jahrhundert nachweisen.<sup>505</sup>

Allgemein finden sich für das 11. Jahrhundert jedoch kaum schriftliche Quellen, die über das Leben und den sozialen Status eines Goldschmiedes berichten. Die wenigen Informationen, die sich aus jener Zeit erhalten haben, identifizieren den Goldschmied zumeist als Mönch, der in einer Werkstatt tätig war, welche einem Kloster oder Bischofssitz angehörte.<sup>506</sup> Dass die Werkstätten häufig im Umkreis mächtiger Auftraggeber angesiedelt waren, hing mit den kostbaren Materialien zusammen, die den Handwerkern zur Verfügung gestellt wurden.<sup>507</sup> Vor diesem Hintergrund ließe sich auch die Annahme bestätigen, dass die navarresische Elfenbein- und Goldschmiedewerkstatt in der königlichen Pfalz Nájera und nicht im Kloster von San Millán de la Cogolla angesiedelt war. Die Quelle der in Nájera auftauchenden künstlerischen Strömungen ist, wie die Vergleiche mit den Buchmalereien und Elfenbeinschnitzereien zeigten, im Trierer Umkreis zu suchen.

Aus Trier geht gleichermaßen die Goldschmiedewerkstatt von Essen hervor, welche wiederum die Leoneser Schatzkunst prägte. Die Enkeltochter Ottos des Großen und Äbtissin des Essener Frauenstifts, Mathilde, ließ höchstwahrscheinlich Mitarbeiter der Egbert-Werkstatt an den Niederrhein kommen, um dort eine eigene Werkstatt einzurichten.<sup>508</sup> Unter den folgenden drei Äbtissinnen erlangte die Essener-Goldschmiede- und Elfenbeinwerkstatt eine so große Ausstrahlungskraft, dass Ableger in Braunschweig und vermutlich auch in Borghorst geschaffen wurden. In den 1050er Jahren brach in Essen die Produktion kostbarer liturgischer Geräte unvermittelt ab. Als Ursache hierfür dürfte der Tod Kaiser Heinrichs III. angesehen werden, durch den die großzügige Unterstützung seitens der kaiserlichen Familie endete. Besiegelt wurde das

---

<sup>505</sup> Vgl. [Claussen 1978](#), S. 47–50.

<sup>506</sup> Vgl. [Elbern 1988](#), S. 6.

<sup>507</sup> Vgl. [Beuckers 2006a](#), S. 102.

<sup>508</sup> Vgl. [Küppers/Mikat 1966](#), S. 54; [Beuckers 2006a](#), S. 111; [ders. 2006b](#), S. 17.

Schicksal des Klosters nur zwei Jahre später, als 1058 die letzte Essener Äbtissin kaiserlicher Abstammung verstarb und das reich ausgestattete Frauenstift zum Spielball machthungriger Kirchenmänner wurde. Vor allem der Kölner Erzbischof Anno II. (1056–1075) versuchte wiederholt unter Vorlage gefälschter Urkunden, das Stift seinem Herrschaftsbereich unterzuordnen.<sup>509</sup> Den ansässigen Handwerkern, die von einem wohlwollenden Auftraggeber vor Ort abhängig waren, blieb keine andere Wahl, als sich einen neuen Arbeitgeber zu suchen. Doch in der Herrschaftszeit Kaiser Heinrichs IV. sah die Arbeitsmarktlage für einen Handwerker, dessen höchste Aufgabe in der Herstellung liturgischer Geräte bestand, bescheiden aus.

In eben diesen Jahren etablierte sich der Ruf des Jakobsweges – nicht nur als wichtige Pilgerstraße, sondern auch als gut ausgebaute Handelsroute, die dem Handwerker neue Möglichkeiten eröffnete. Über den Jakobsweg dürfte sich auch der Ruhm der nordspanischen Könige ausgebreitet haben, welche erfolgreich die Iberische Halbinsel von den Ungläubigen zurückeroberten. Indem die salischen Künstler gemeinsam mit ihren Familien die beschwerliche Reise in das aufblühende Spanien aufnahmen und unabhängig von einer klösterlichen Gemeinschaft in neuen, dem weltlichen Herrscher untergeordneten Werkstätten wirkten, bildete sich zugleich ein sozialhistorischer Wandel heraus, der in dieser Weise erst in den schriftlichen Quellen des 12. Jahrhunderts fassbar ist. Damit ist festzuhalten, dass die Untersuchungen zur Rezeption ottonischer Einflüsse auf die nordspanische Schatzkunst des 11. Jahrhunderts Beweise liefern, welche die internationale Etablierung der von den Klöstern unabhängigen Goldschmiede bereits zur Mitte des 11. Jahrhunderts nachweisen.

---

<sup>509</sup> 1059 wurden auf einer in Rom veranstalteten Synode die Freiheiten des Stifts eingeschränkt. Vgl. [Falk 2009](#), S. 29.

# LITERATURVERZEICHNIS

## Quellen

AMBROSIUS: *Liber de paradiso*, in: PL 14, 280.

AUGUSTINUS, Aurelius: *De genesi ad litteram. Imperfectus liber*, Wien 1894.

AUGUSTINUS, Hipponensis: *De vera religione* XLI, in: PL 34, 41.

Beatus-Codex Ferdinands I., Biblioteca Nacional de España Madrid, 1047.

BINGEN, Hildegard von: *Ursachen und Behandlungen der Krankheiten*, übersetzt von Hugo Schulz, Heidelberg 1955.

BRUNO VON MERSEBURG: *Brunonis Saxonicum bellum*. Brunos Sachsenkrieg, übersetzt von Franz-Josef Schmale, in: *Quellen zur Geschichte Kaiser Heinrichs IV. (Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters. Freiherr vom Stein-Gedächtnisausgabe 12)*, Darmstadt, 1968, S. 191–405.

*Codex Vigilanus* (Codex Albeldense), Real Biblioteca del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, 976.

*Codex Emilianensis*, Real Biblioteca del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, 994.

Evangeliar Ottos III., Bayerische Staatsbibliothek München, um 1000.

HERACLIUS: *Von den Farben und Künsten der Römer*, übersetzt von Albert Ilg, in: *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, Bd. 4, Osnabrück 1970.

HRABANUS MAURUS: *De rerum naturis*, PL 111, 139.

IOTSALD VON SAINT-CLAUDE: *Vita des Abtes Odilo von Cluny*, in: MGH, *Scriptores Rerum Germanicarum in Usum Scholarum Seperatim Editi*, Bd. 68, Hannover 1999.

*Liber Canticorum et Liber Horarum*, Biblioteca Gernerla Universitaria Salamanca, 1059.

*Libro de Horas de Fernando I./ Diurno*, Biblioteca Universitaria Santiago de Compostela, 1055.

*Liber Vitae*, British Library London 1031/32.

MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación: *Documentos de los siglos X–XIII*. Colección Diplomática, León 1995.

MECOLETA, Diego: *Desgravio de la verdad en la historia de San Millán*, Madrid 1724.

MORALES, Ambrosio de: *Viage de Ambrosio de Morales por orden del Rey D. Phelipe II a los reynos de Leon y Galicia y principado de Asturias para reconocer las reliquias de santos, sepulcros reales y libros manuscritos de las cathedrales y monasterios*, Madrid 1765 (1977).

MOULINIER, Laurence (Hg.): *BEATE HILDEGARDIS: Cause et cure*, Berlin 2003.

RISCO, Manuel: *España Sagrada*, Bd. 36, Madrid 1787.

RODRÍGUEZ DE LAMA, Ildefonso: *Colección Diplomática medieval de la Rioja (923–1225)*, Bd. 2, Logroño 1976.



PÉREZ DE URBEL, Justo/ GONZÁLEZ y RUIZ ZORRILLA, Atilano (Hg.): *Historia Silense*, Madrid 1959.

Perikopenbuch Heinrichs II., Bayerische Staatsbibliothek München, 1007–1012.

*Privilegio de Nájera*, Real Academia de la Historia Madrid, Nájera 1054.

SANDOVAL, Prudencio: Primera parte de las fundaciones de los monasterios del glorioso Padre San Benito, Madrid 1601.

UBIETO ARTETA, Antonio: Cartulario de San Millán de la Cogolla (759–1076), Valencia 1976.

## Sekundärliteratur

ALTHOFF, Gerd: Otto III., Darmstadt 1996.

ALTHOFF, Gerd: Reliquienkreuz aus dem Stift Borghorst, in: Bistum Münster und Domkammer der Kathedrale St. Paulus, Münster (Hg.): Goldene Pracht. Mittelalterliche Schatzkunst in Westfalen, Ausst. Kat. LWL-Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte Münster und der Domkammer der Kathedrale St. Paulus, Münster 2012, S. 147–150.

ANDERSEN, Kasper H.: Cruz de Gunhild, in: César García de Castro Valdés (Hg.): Signum Salutis. Cruces de orfebrería de los siglos V al XII, Oviedo 2008, S. 393–397.

ANGENENDT, Arnold: Theologie und Liturgie der mittelalterlichen Toten-Memoria, in: Karl Schmidt/ Joachim Wollasch (Hg.): Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter, Münster 1984, S. 79–199.

ANTOINE, Élisabeth: Musée national du Moyen Age. The Cluny Thermae, Paris 2003.

ARBEITER, Achim: Der Umbruch des 11. Jahrhunderts in der Christlichen Kunst der Iberischen Halbinsel. Von regionalen Traditionen zu europäischen Zusammenhängen, in: Klaus Herbers et al. (Hg.): España y el Sacro Imperio. Procesos de Cambios, influencias y acciones recíprocas en la época de la „européización“ (siglos XI–XIII), Valladolid 2002, S. 391–430.

ARBEITER, Achim/ KOTHE, Christine/ MARTEN, Bettina (Hg.): Hispaniens Norden im 11. Jahrhundert. Christliche Kunst im Umbruch – El Norte Hispánico en el siglo XI. Un cambio radical en el arte cristiano, Petersberg 2009.

AUSST. KAT. DARMSTADT 2007: Theo Jülich (Bearb.): Die mittelalterlichen Elfenbeinarbeiten des Hessischen Landesmuseums Darmstadt, Ausst. Kat. Hessisches Landesmuseum, Regensburg 2007.

AUSST. KAT. DÜSSELDORF 2016: Claudia Blümle und Beat Wismer (Hg.): Hinter dem Vorhang. Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance – Von Tizian bis Christo, Ausst. Ka. Museum Kunstpalast Düsseldorf, München 2016.

AUSST. KAT. KÖLN 1972: Anton Legner (Hg.): Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400, 2 Bde., Ausst. Kat. Schnütgen Museum, Köln 1972.

AUSST. KAT. KÖLN 1985: Anton Legner (Hg.): *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, 3 Bde., Ausstellung Schnütgen Museums, Köln 1985.

AUSST. KAT. KÖLN 1992: Erzbischöfliches Diözesanmuseum Köln (Hg.): *Biblioteca Apostolica Vaticana. Liturgie und Andacht im Mittelalter*, Ausst. Kat. Bischöfliches Diözesanmuseum Köln, Stuttgart 1992.

AUSST. KAT. LONDON 2011: Martina Bagnoli et al. (Hg.): *Treasures of Heaven. Saints, Relics and devotion in medieval Europe*, Ausst. Kat. British Museum, London 2011.

AUSST. KAT. LORSCH 2011: Hessisches Landesmuseum Darmstadt und Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Hessen (Hg.): *Kloster Lorsch. Vom Reichskloster Karls des Großen zum Weltkulturerbe der Menschheit*, Ausst. Kat. Museumszentrum Lorsch, Petersberg 2011.

AUSST. KAT. MAGDEBURG 2001: Matthias Puhle (Hg.): *Otto der Große. Magdeburg und Europa*, 2 Bde., Ausst. Kat. Kulturhistorischen Museum, Magdeburg 2001.

AUSST. KAT. MAGDEBURG 2006: Matthias Puhl/ Claus-Peter Haase (Hg.): *Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962 bis 1806*, 2 Bde., Ausst. Kat. Kulturhistorisches Museum, Magdeburg 2006.

AUSST. KAT. MAGDEBURG 2012: Mathias Puhle/ Gabriele Köster (Hg.): *Otto der Große und das Römische Reich. Kaisertum von der Antike zum Mittelalter*, Ausst. Kat. Kulturhistorisches Museum, Magdeburg 2012.

AUSST. KAT. MAILAND 1997: Ettore Bianchi und Cinisello Balsamo (Hg.): *Il crocifisso di Ariberto. Un mistero millenario intorno al simbolo della cristianità*, Ausst. Kat. Museo del Duomo, Mailand 2007.

AUSST. KAT. MÜNCHEN 2007: Renate Eikelmann (Hg.): *The Cleveland Museum of Art. Meisterwerke von 300 bis 1550*, Ausst. Kat. Bayerisches Nationalmuseum, München 2007.

AUSST. KAT. MÜNSTER 2012: Bistum Münster und Domkammer der Kathedrale St. Paulus, Münster (Hg.): *Goldene Pracht. Mittelalterliche Schatzkunst in Westfalen*, Ausst. Kat. LWL-Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte Münster und der Domkammer der Kathedrale St. Paulus, Münster 2012.

AUSST. KAT. NEW YORK 1993: The Metropolitan Museum of Art, New York (Hg.): *The Art of Medieval Spain. A.D. 500–1200*, Ausst. Kat. Metropolitan Museum, New York 1993.

AUSST. KAT. PADERBORN 2006: Christoph Stiegemann / Matthias Wemhoff (Hg.): *Canossa 1077. Erschütterung der Welt. Geschichte, Kunst und Kultur am Anfang der Romanik*, Ausst. Kat. Erzbischöfliches Diözesanmuseum und Domschatzkammer, Museum in der Kaiserpfalz und Städtische Galerie am Abdinghof zu Paderborn, 2 Bde., Paderborn 2006.

AUSST. KAT. SANTIAGO DE COMPOSTELA 1993: Serafín Moralejo Álvarez: *Santiago, Camino de Europa. Culto y Cultura en la Peregrinación Compostela*, Ausst. Kat. Monasterio de San Martín Pinario, Santiago de Compostela 1993.

AUSST. KAT. SPEYER 2011: Historisches Museum der Pfalz Speyer und Institut für Fränkisch-Pfälzische Geschichte und Landeskunde, Heidelberg (Hg.): *Die Salier. Macht im Wandel*, Ausst. Kat. Historisches Museum der Pfalz, Speyer 2011.

- BAGNOLI, Martina: The Stuff of Heaven. Materials and Craftsmanship in Medieval Reliquaries, in: Martina Bagnoli et al. (Hg.): Treasures of Heaven. Saints, Relics and devotion in medieval Europe, Ausst. Kat. British Museum, London 2011, S. 137–147.
- BANDERA, Sandrina: Crucifijo de Ariberto, in: César García de Castro Valdés (Hg.): Signum Salutis. Cruces de orfebrería de los siglos V al XII, Oviedo 2008, S. 236–240.
- BANGO TORVISO, Isidro G.: Alta Edad Media. De la Tradición Hispanogoda al Románico, Madrid 1989.
- BANGO TORVISO, Isidro: Emiliano, un santo de la España visigoda, y el arca románica de sus reliquias, Salamanca 2007.
- BALMASEDA MUNCHARAZ, Luis J.: Cruz de Lucecio, in: César García de Castro Valdés (Hg.): Signum Salutis. Cruces de orfebrería de los siglos V al XII, Oviedo 2008, S. 80–81.
- BECKER, Hans-Jürgen: Konkubinat, in: LexMA 5 (1991), Sp. 1335.
- BEER, Manuela: Ottonische und frühsalische Monumentalskulptur. Entwicklung, Gestalt und Funktion von Holzbildwerken des 10. und frühen 11. Jahrhunderts, in: Klaus Gereon Beuckers et al. (Hg.): Die Ottonen. Kunst – Architektur – Geschichte, Petersberg 2006, S. 129–152.
- BELTING, Hans: Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe, München 1992.
- BERGMANN, Ulrike: Elfenbein mit Bischof Sigebert von Minden, in: Anton Legner (Hg.): Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik, Bd. 1, Ausst. Kat. Schnütgen Museums, Köln 1985a, S. 155.
- BERGMANN, Ulrike: PRIOR OMNIBUS AUTOR – an höchster Stelle aber steht der Stifter, in: Anton Legner (Hg.): Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik, Bd. 1, Ausst. Kat. Schnütgen Museums, Köln 1985b, S. 117–148.
- BEUCKERS, Klaus Gereon: Das Otto-Mathilden-Kreuz im Essener Münsterschatz, in: Katrinette Bodarwé und Thomas Schilp (Hg.): Herrschaft, Liturgie und Raum. Studien zur mittelalterlichen Geschichte des Frauenstifts Essen, Essen 2002, S. 51–80.
- BEUCKERS, Klaus Gereon: Der Essener Marusschrein. Untersuchungen zu einem verlorenen Hauptwerk der ottonischen Goldschmiedekunst, Münster 2006a.
- BEUCKERS, Klaus Gereon: Farbiges Gold. Die ottonischen Kreuze in der Domschatzkammer Essen und ihre Emails, Essen 2006b.
- BEUCKERS, Klaus Gereon/ CRAMER, Johannes/ IMHOF, Michael (Hg.): Die Ottonen: Kunst – Architektur – Geschichte, Petersberg 2006.
- BINDING, Günther/ UNTERMANN, Matthias: Kleine Kunstgeschichte der mittelalterlichen Ordensbaukunst in Deutschland, Darmstadt 1985.
- BISHKO, Charles Julian: The Liturgical Context of Fernando I's Last Days. According to the so-called „Historia Silense“, in: Hispania Sacra 17 (1964), S. 47–59.
- BISHKO, Charles Julian: Fernando I y los Orígenes de la Alianza Castellano-Leonesa con Cluny, in: Cuadernos de Historia de España 47/48 (1968), S. 31–135 und 49/50 (1969), S. 50–116.

- BLOCH, Peter: Der Stil des Essener Leuchters, in: Victor Elbern (Red.): Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im Werdenden Abendland an Rhein und Ruhr, Bd. 1., Düsseldorf 1962, S. 535–548.
- BOECKLER, Albert: Das Goldene Evangelienbuch Heinrich III., Berlin 1933.
- BOLG, Peter/ KEMPKENS, Holger: Mittelalterliche Goldschmiedetechniken, in: Bistum Münster und Domkammer der Kathedrale St. Paulus, Münster (Hg.): Goldene Pracht. Mittelalterliche Schatzkunst in Westfalen, Ausst. Kat. Münster 2012, S. 86–93.
- BOLOGNA, Ferdinando: L'enigma degli avori medievali da Amalfi a Salerno, 2 Bde., Neapel 2008.
- BORGOLTE, Michael: Der König als Stifter. Streiflichter auf die Geschichte des Willens, in: Michael Borgolte (Hg.): Stiftungen und Stiftungswirklichkeiten. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Berlin 2000, S. 39–58.
- BORGOLTE, Michael: Europa entdeckt seine Vielfalt. 1050–1250, Stuttgart 2002.
- BOTO VARELA, Gerardo: Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular, Silos 2000.
- BOUSQUET, M. Jacques: Les ivoires espagnols du milieu du XI. siècle. Leur position historique et artistique, in: Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa 10 (1979), S. 29–58.
- BOUSQUET, M. Jacques: Encore un motif roman composé de lettres: Les clefs de Saint Pierre. Ses origines ottoniennes et paléochrétiennes, in: Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa 12 (1981), S. 29–48.
- BRANDT, Michael/ EGGEBRECHT, Arne (Hg.): Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen, 2 Bde., Hildesheim/ Mainz 1993.
- BRANDT, Michael: Bernwards Tür. Schätze aus dem Dom zu Hildesheim, Regensburg 2010.
- BRAUN, Joseph: Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung, Freiburg im Breisgau 1940.
- BREDEKAMP, Horst: Romanische Skulptur als Experimentierfeld, in: Sylvaine Hänsel (Hg.): Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 1991, S. 101–112.
- BREDEKAMP, Horst: Die nordspanische Hofskulptur und die Freiheit der Bildhauer, in: Herbert Beck/ Kerstin Hengevoss-Dürkop (Hg.): Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1994, S. 263–273.
- BREDEKAMP, Horst/ SEEHAUSEN, Frank: Das Reliquiar als Staatsform. Das Reliquiar Isidors von Sevilla und der Beginn der Hofkunst in León, in: Bruno Reudenbach/ Gia Toussaint (Hg.): Reliquiare im Mittelalter, Berlin 2005, S. 137–164.
- BREDEKAMP, Horst: Spanien als Pilgerland der Formen, in: Javier Gómez-Montero (Hg.): Der Jakobsweg und Santiago de Compostela in den Hansestädten und im Ostseeraum. Akten des Symposiums an der Universität Kiel [23.–25.04.2007], Kiel 2011.
- BREAY, Claire/ STORY, Joanna (Hg.): Anglo-Saxon Kingdoms. Art, Word, War, London 2018.
- BREPOHL, Erhard: Theophilus Presbyter und die mittelalterliche Goldschmiedekunst, Wien, Köln und Graz 1987.

- BRUSH, Kathryn: German Kunstwissenschaft and the Practice of Art History in America after World War I. Interrelationships, Exchanges, Contexts, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 26 (1999), S. 7–36.
- CALDWELL, Susan Havens: Urraca of Zamora and San Isidoro in León: Fulfillment of a Legacy, in: *Woman's Art Journal* 7,1 (1986), S. 19–25.
- CANELLAS LÓPEZ, Ángel: García Sánchez de Nájera. Rey de Pamplona (1035–1054), in: *Cuadernos de Investigación* 5,2 (1979), S. 135–156.
- CARRASCO, Juan: Los espacios políticos de la Península Ibérica a mediados del siglo XI, in: José Luis Martín Rodríguez (Hg.): *García Sánchez III „El de Nájera“. Un rey y un reino en la Europa del siglo XI*, Logroño 2005, S. 119–150.
- CARRUTHERS, Mary: *The book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 2008.
- CASTRO, Americo: *The Spaniards. An Introduction to Their History*, übersetzt von Willard F. King und Selma Margaretten, Berkeley, Los Angeles und London 1971.
- CLAUSSEN, Peter Cornelius: Goldschmiede des Mittelalters, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 31 (1978), S. 46–86.
- CLAUSSEN, Peter Cornelius: Künstlerinschriften, in: Anton Legner (Hg.): *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, Bd.1, Ausst. Kat. Schnütgen Museums, Köln 1985, S. 263–276.
- COHEN, Adam S.: *The Uta Codex. Art, Philosophy and Reform in Eleventh Century Germany*, University Park Pennsylvania 2000.
- CONANT, Kenneth John: *Carolingian and Romanesque architecture 800–1200*, Yale 1993.
- CUTLER, Anthony: *The Craft of Ivory. Sources, Techniques, and Uses in the Mediterranean World: A.D. 200–1400*, Washington 1985.
- DEHIO, Georg: *Geschichte der deutschen Kunst*, Bd. 1, Berlin/ Leipzig 1919.
- DIETL, Albert: Künstlerinschriften als Quelle für Status und Selbstverständnis von Bildhauern, in: Herbert Beck/ Kerstin Hengevoss-Dürkop (Hg.): *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1994, S. 175–191.
- DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C.: *Códices Visigóticos en la Monarquía Leonesa*, León 1983.
- DOSCH, Luzi: Das Dommuseum in Chur, in: *Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft* 2 (1987), S. 117–125.
- DURLIAT, Marcel: *La Sculpture Romane de la Route de Saint-Jacques. De Conques a Compostelle*, Mont-de-Marsan 1990.
- DURLIAT, Marcel: *Romanisches Spanien*, Würzburg 1995.
- EHLERS, Joachim: *Die Entstehung des deutschen Reiches*, München 1998.

- EHLERS, Joachim: Imperium und Nationsbildung im europäischen Vergleich, in: Bernd Schneidmüller und Stefan Weinfurter (Hg.): Heilig – Römisch – Deutsch. Das Reich im mittelalterlichen Europa, Dresden 2006, S. 101–118.
- ELEBERN, Victor H.: Ein fränkisches Reliquienfragment in Oviedo, die Engerer Burse in Berlin und ihr Umkreis, in: Madrider Mitteilungen 2 (1961), S. 183–204.
- ELBERN, Victor H.: Der eucharistische Kelch im frühen Mittelalter, Berlin 1964.
- ELBERN, Viktor H.: Goldschmiedekunst im frühen Mittelalter, Darmstadt 1988.
- ESTELLA MARCOS, Margarita M.: La escultura del marfil en España, Madrid 1984.
- EUW, Anton von: Das Brustkreuz des Heiligen Servatius, in: Anton Legner (Hg.): Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400, 2 Bde., Ausst. Kat. Schnütgen Museum, Köln 1972, S. 179 f.
- FALK, Birgitta (Hg.): Der Essener Domschatz, Essen 2009.
- FALK, Birgitta: Essener Schwert, in: Mathias Puhle/ Gabriele Köster (Hg.): Otto der Große und das Römische Reich. Kaisertum von der Antike zum Mittelalter, Ausst. Kat. Kulturhistorisches Museum, Magdeburg 2012, S. 553 f.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina: Reflexiones sobre la evolución hacia el románico de las fórmulas artísticas altomedievales, en el ámbito astur-leonés, de la undécima centuria, in: Achim Arbeiter/ Christine Kothe/ Bettina Marten (Hg.): Hispaniens Norden im 11. Jahrhundert. Christliche Kunst im Umbruch – El Norte Hispánico en el siglo XI. Un cambio radical en el arte cristiano, Petersberg 2009, S. 49–72.
- FERNIE, Eric: The History of Medieval Architecture from Carolingian to Romanesque: Criteria and Definitions from 1925 to the Present Day, in: Muqarnas 8 (1991), S. 36–39.
- FERRANDIS, José: Marfiles y Azabaches Españoles, Barcelona 1928.
- FÉVRIER, Paul-Albert: Les Quatre Fleuves du Paradis, in: Rivista di Archeologia Cristiana 32 (1956), S. 179–199.
- FILLITZ, Hermann/ PIPPAL, Martina: Schatzkunst. Die Goldschmiede- und Elfenbeinarbeiten aus österreichischen Schatzkammern des Hochmittelalters, Salzburg und Wien 1987.
- FILLITZ, Hermann: Die Elfenbeinkunst zur Zeit der Salier. Von der Mitte des 11. bis zum Beginn des 12. Jahrhunderts, in: Christoph Stiegemann/ Matthias Wemhoff (Hg.): Canossa 1077. Erschütterung der Welt. Geschichte, Kunst und Kultur am Anfang der Romanik, Ausst. Kat. Erzbischöfliches Diözesanmuseum und Domschatzkammer, Museum in der Kaiserpfalz und Städtische Galerie am Abdinghof zu Paderborn, Bd. 1, Paderborn 2006, S. 419–430.
- FLESCHE, Stefan: Die monastische Schriftkultur der Saargegend im Mittelalter (Veröffentlichungen der Kommission für Saarländische Landesgeschichte und Volksforschung, 20), Saarbrücken 1991.
- FÖRSTEMANN, Ernst: Altdeutsches Namenbuch. Personennamen, Bd. 1, Bonn 1900.
- FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, Luis Javier: Monjes y obispos: La iglesia en el reinado de García Sánchez III el de Nájera, in: José Luis Martín Rodríguez (Hg.): García Sánchez III „El de Nájera“. Un rey y un reino en la Europa del siglo XI, Logroño 2005, S. 191–252.

FRANCO MATA, María Angela: Kreuz des Königs Ferdinand I. von Kastilien und der Königin Sancha, in: Anton Legner (Hg.): *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, Bd. 1, Köln 1985, S. 168–170.

FRANCO MATA, María Angela: Arte medieval cristiana Leonés en el Museo Arqueológico Nacional, in: *Tierras de León* 28, 71 (1988), S. 27–59.

FRANCO MATA, María Angela: El Tesoro de San Isidoro y la Monarquía Leonesa, in: *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 9 (1991), S. 35–68.

FRANCO MATA, María Angela: La eboraria de los reinos hispánicos durante los siglos XI y XII, in: *La Península Ibérica y el Mediterráneo. Entre los siglos XI y XII*, Bd. 1, Palencia 1998, S. 145–166.

FRANCO MATA, María Angela: Liturgia y marfiles. Talleres eborarios de León y San Millán de la Cogolla en el siglo XI, in: Achim Arbeiter/ Christine Kothe/ Bettina Marten (Hg.): *Hispaniens Norden im 11. Jahrhundert. Christliche Kunst im Umbruch – El Norte Hispánico en el siglo XI. Un cambio radical en el arte cristiano*, Petersberg 2009, S. 257–277.

FREMER, Torsten: Äbtissin Theophanu und das Stift Essen. Gedächtnis und Individualität in ottonisch-salischer Zeit, Essen 2002.

FUENTE, Don Vicente de la: Fernando: De translatione reliquiarum Beati Emiliani, in: *España sagrada. Las santas iglesias de Tarazona y Tudela en sus estados antiguo y moderno* 50 (1866), S. 365–380.

GABORIT-CHOPIN, Danielle: *Elfenbeinkunst im Mittelalter*, Berlin 1978.

GALVÁN FREILE, Fernando: El Liber Canticorum et Horarum de Sancha (B.G.U.S., MS. 2668): Entre la Tradición Prerrománica y la Modernidad, in: Achim Arbeiter/ Christine Kothe/ Bettina Marten (Hg.): *Hispaniens Norden im 11. Jahrhundert. Christliche Kunst im Umbruch – El Norte Hispánico en el siglo XI. Un cambio radical en el arte cristiano*, Petersberg 2009, S. 248–256.

GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (Hg.): *Signum Salutis. Cruces de orfebrería de los siglos V al XII*, Oviedo 2008.

GARCÍA MARTÍNEZ, Aida: El Panteón de San Isidoro de León: Estado de la cuestión y crítica historiográfica, in: *Anuario del Departamento de Historia del Arte* 16 (2004), S. 9–16.

GERCHOW, Jan: Prayers for King Cnut: The Liturgical Commemoration of a Conqueror, in: Carola Hicks (Hg.): *England in the eleventh century. Proceeding of the 1990 Harlaxton Symposium*, Stamford 1992, S. 219–238.

GIESEBRECHT, Wilhelm von: *Deutsche Reden*, Leipzig 1871.

GOLDSCHMIDT, Adolph: *Die Elfenbeinskulpturen*, 4 Bde., Berlin 1914–26.

GOLDSCHMIDT, Adolph: *Die deutsche Buchmalerei*, 2 Bde., München 1928.

GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Catalogo Monumental de España*, Madrid 1925.

GÓMEZ-MORENO, Manuel: El arca de las reliquias de San Isidoro, in: *Archivo Español de Arte y Arqueología* 8 (1932), S. 205–212.

- GÓMEZ-MORENO, Manuel: *El Arte Románico Español*, Madrid 1934.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel: En torno al crucifijo de los reyes Fernando y Sancha, in: *Informes y trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de obras de arte, arqueología y etnología*, Bd. 3, Valencia 1965, S. 6–10.
- GOSEBRUCH, Martin: Die Braunschweiger Gertrudiswerkstatt – Zur Spätottonischen Goldschmiedekunst in Sachsen, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 18 (1979), S. 9–42.
- GRAU LOBO, Luis: Cruz de Santiago de Peñalba, León, in: César García de Castro Valdés (Hg.): *Signum Salutis. Cruces de orfebrería de los siglos V al XII*, Oviedo 2008, S. 166–169.
- GRIMME, Ernst: *Das Evangeliar Kaiser Ottos III. im Domschatz zu Aachen*, Freiburg/ Basel/ Wien 1984.
- GRODECKI, Louis et al.: *Die Zeit der Ottonen und Salier*, München 1973.
- HAAG, Sabine (Hg.): *Meisterwerke der weltlichen Schatzkammer. Kurzführer durch das Kunsthistorische Museum*, Bd. 2, Wien 2009.
- HAHN, Cynthia: *Strange Beauty. Issues in the Making and Meaning of Reliquaries, 400 – circa 1204*, Pennsylvania State University 2012.
- HANSEN, Günther Christian (Hg.): *Theodoros Anagnostes: Kirchengeschichte*, Berlin 1995.
- HARRIS, Julie A.: *The Arca of San Millán de la Cogolla and its ivories*, Dissertation, Pittsburgh 1989.
- HARRIS, Julie A.: The Beatitudes Casket in Madrid's Museo Arqueológico: It's Iconography in Context, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 53,1 (1990), S. 134–139.
- HARRIS, Julie A.: Culto y Narrativa en los Marfiles de San Millán de la Cogolla, in: *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 9 (1991), S. 69–84.
- HERBERS, Klaus: *Geschichte Spaniens im Mittelalter. Vom Westgotenreich bis zum Ende des 15. Jahrhunderts*, Stuttgart 2006.
- HEYM, Sabine: Cruz de la Reina Gisela, Regensburg, in: César García de Castro Valdés (Hg.): *Signum Salutis. Cruces de orfebrería de los siglos V al XII*, Oviedo 2008, S. 218–223.
- HOFFMANN, Hartmut: *Buchkunst und Königtum im ottonischen und frühsalischen Reich*, 2 Bde., Stuttgart 1986.
- JANSON, Horst Woldemar: *History of Art. A Survey of the Major Visual Arts from the Dawn of History to the Present Day*, New York 1986.
- JANTZEN, Hans: Ottonische Kunst, in: *Festschrift Heinrich Wölfflin zum siebzigsten Geburtstage*, Dresden 1935, S. 96–126.
- JÜLICH, Theo (Bearb.): *Die mittelalterlichen Elfenbeinarbeiten des Hessischen Landesmuseums Darmstadt*, Regensburg 2007.
- JÜLICH, Theo: Cruz de Justino II, Roma, in: César García de Castro Valdés (Hg.): *Signum Salutis. Cruces de orfebrería de los siglos V al XII*, Oviedo 2008, S. 42–46.



- KAHSNITZ, Rainer: Die Essener Äbtissin Svanhild und ihr Evangeliar in Manchester, in: Beiträge zur Geschichte von Stadt und Stift Essen 85 (1970), S. 15–80.
- KALINOWSKI, Anja: Frühchristliche Reliquiare im Kontext von Kultstrategien, Heilserwartung und sozialer Selbstdarstellung, Wiesbaden 2011.
- KANTOROWICZ, Ernst H.: Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur Theologie des Mittelalters, München 1994.
- KASPER, Walter (Hg.): Lexikon für Theologie und Kirche, 11 Bde., Freiburg, Basel, Rom, Wien 1993–2001.
- KAUFMANN, Sabine: Weihwasserkessel, in: Historisches Museum der Pfalz Speyer und Institut für Fränkisch-Pfälzische Geschichte und Landeskunde, Heidelberg (Hg.): Die Salier. Macht im Wandel, Ausst. Kat. Historisches Museum der Pfalz, Speyer 2011, S. 116–117.
- KEMPF, Janet: Über die Beziehung eines Berliner Kreuzabnahme-Täfelchens zum Kreuzabnahme-Relief von Santo Domingo in Silos, in: Wolfgang Schenkluhn/ Andreas Raft: Kunst und Kultur in ottonischer Zeit. Forschungen zum Frühmittelalter, Bd. 3, München 2013, S. 173–186.
- KEMPF, Janet: Eine Herzensangelegenheit: Die Mnemotechnik des Mittelalters, in: Renate Kroll (Hg.): Wie Texte und Bilder zusammenfinden. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Berlin 2015.
- KELLER, Hagen: Ottonische Königsherrschaft. Organisation und Legitimation königlicher Macht, Darmstadt 2002.
- KELLER, Hagen/ ALTHOFF, Gerd: Die Zeit der späten Karolinger und Ottonen: Krisen und Konsolidierungen 888–1024, Stuttgart 2008.
- KINGSLEY PORTER, Arthur: Pilgrimage Sculpture, in: American Journal of Archaeology 26 (1922), S. 1–53.
- KINGSLEY PORTER, Arthur: Romanesque Sculpture on the Pilgrimage Road, Bd. 1, Bosten 1923.
- KINGSLEY PORTER, Arthur: Spain or Toulouse? and Other Questions, in: The Art Bulletin 7 (1924), S. 2–25.
- KINGSLEY PORTER, Arthur: Leonesque Romanesque and Southern France, in: The Art Bulletin 8 (1926), S. 235–250.
- KINGSLEY PORTER, Arthur: Romanische Plastik in Spanien, Bd. 1, Leipzig 1928.
- KIRCHWEGGER, Franz: Cruz imperial, Wien, in: César García de Castro Valdés (Hg.): Signum Salutis. Cruces de orfebrería de los siglos V al XII, Oviedo 2008, S. 224–229.
- KLEIN, Holger A.: Sacred Things and Holy Bodies. Collecting Relics from Late Antiquity to the Early Renaissance, in: Martina Bagnoli et al. (Hg.): Treasures of Heaven. Saints, Relics and devotion in medieval Europe, Ausst. Kat. British Museum, London 2011, S. 55–67.
- KLOTZ, Heinrich: Geschichte der deutschen Kunst. Mittelalter 600–1400, München 1998.

- KOEHLER, Wilhelm/ MÜTHERICH, Florentine: Die Frankosächsische Schule, Bd. 1–3, Wiesbaden 2009.
- KOLDEWEIJ, Jos: Cruz pectoral de San Servatius, Maastrich, in: César García de Castro Valdés (Hg.): Signum Salutis. Cruces de orfebrería de los siglos V al XII, Oviedo 2008, S. 198–203.
- KÖRNTGEN, Ludger: Königsherrschaft und Gottes Gnade. Zu Kontext und Funktion sakraler Vorstellungen in Historiographie und Bildzeugnissen der ottonisch-frühsalischen Zeit, Berlin 2001.
- KÖRNTGEN, Ludger: Das sakrale Königtum der Ottonen zwischen Herrschaftstheologie, Herrschaftspraxis und Heilsorge, in: Klaus Gereon Beuckers et al. (Hg.): Die Ottonen. Kunst – Architektur – Geschichte, Petersberg 2006, S. 51–61.
- KÖTZSCHE, Dietrich (Hg.): Der Quedlinburger Schatz, Berlin 1993.
- KOTZUR, Hans-Jürgen: Farbe im Dom. Die historischen Raumfassungen, in: Hans-Jürgen Kotzur (Hg.): Der verschwundene Dom. Wahrnehmung und Wandel der Mainzer Kathedrale im Laufe der Jahrhunderte, Mainz 2011, S. 367–399.
- KRAUSE, Karin: Konstantins Kreuze. Legendenbildung und Artefakte im Mittelalter, in: Michael Borgolte und Bernd Schneidmüller (Hg.): Hybride Kulturen im mittelalterlichen Europa. Vorträge und Workshops einer internationalen Frühlingsschule, Berlin 2010, S. 171–193.
- KÜHNEL, Ernst (Bearb.): Die islamischen Elfenbeinskulpturen, Berlin 1971.
- KULTERMANN, Udo: Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft, Frankfurt am Main/ Berlin/ Wien 1981.
- KÜPPERS, Leonard/ MIKAT, Paul: Der Essener Münsterschatz, Essen 1966.
- LACOSTE, Jacques: Les maîtres de la sculpture romane dans l'Espagne du pèlerinage à Compostelle, Bordeaux 2006.
- LAMBACHER, Lothar: Dokumentation der Verluste, Skulpturen und Möbel, in: Generaldirektion der Staatlichen Museen zu Berlin (Hg.): Dokumentation der Verluste. Skulpturen, Bd. 7, Berlin 2006.
- LEGNER, Anton: Deutsche Kunst der Romanik, München 1982, Abb. 329.
- LEGNER, Anton: Illustres manus, in: Anton Legner (Hg.): Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik, Bd. 1, Ausstellung Schnütgen Museum, Köln 1985, S. 187–230.
- LEYSER, Karl: Medieval Germany and its Neighbours 900–1250, London 1982.
- LÖWE, Heinz: Von Cassiodor zu Dante: Ausgewählte Aufsätze zur Geschichtsschreibung und politischen Ideenwelt des Mittelalters, Berlin und New York 1973.
- LYMAN, Thomas W.: Arts somptuaires et Art Monumental: Bilan des Influences Auliques Pré-Romanes sur la Sculpture Romane dans le Sud-Ouest de la France et en Espagne, in: Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa 9 (1978), S. 115–28.
- MÂLE, Émile: L'art du moyen âge et les pèlerinages. Les routes de France et d'Espagne, in: Revue de Paris 27 (1920), S. 786–787.

MÂLE, Émile: L'art religieux du XII. siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du moyen âge, Paris 1953.

MANN, Janice: Romantic Identity, Nationalism, and the Understanding of the Advent of Romanesque Art in Christian Spain, in: *Gesta* 36 (1997), S. 156–164.

MARTEN, Bettina: Der alte Streit ‚Spain or Toulouse‘ oder: Wer ‚erfand‘ die romanische Kunst auf hispanischem Boden? Kurze historiographische und historische Einführung, in: Achim Arbeiter/ Christine Kothe/ Bettina Marten (Hg.): *Hispaniens Norden im 11. Jahrhundert. Christliche Kunst im Umbruch – El Norte Hispánico en el siglo XI. Un cambio radical en el arte cristiano*, Petersberg 2009, S. 17–39.

MARTIN, Therese: *Queen as King. Politics and Architectural Propaganda in Twelfth-Century Spain*, Leiden et al. 2006.

MARTÍN DUQUE, Ángel Martín: Don García Sánchez III „El de Nájera“. Biografía de un reinado, in: José Luis Martín Rodríguez (Hg.): *García Sánchez III „El de Nájera“. Un rey y un reino en la Europa del siglo XI*, Logroño 2005, S. 17–38.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (Hg.): *Los edades del hombre. El arte en la iglesia de Castilla y León*, Salamanca 1988.

MARTÍNEZ DE AGUIERRE, Javier: Manifestaciones artísticas en Navarra durante el siglo XI, in: José Luis Martín Rodríguez (Hg.): *García Sánchez III „El de Nájera“. Un rey y un reino en la Europa del siglo XI*, Logroño 2005, S. 367–398.

MARX, Petra: Sog. Herimann-Ida-Kreuz aus dem Stift St. Maria im Kapitol in Köln, Bistum Münster und Domkammer der Kathedrale St. Paulus, Münster (Hg.): *Goldene Pracht. Mittelalterliche Schatzkunst in Westfalen*, Ausst. Kat. LWL-Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte Münster und der Domkammer der Kathedrale St. Paulus, Münster 2012, S. 381–382.

MAYR-HARTING, Henry: Herrschaftspräsentation der ottonischen Familie, in: Matthias Puhle (Hg.): *Otto der Große. Magdeburg und Europa*, 2 Bde., Ausst. Kat. Kulturhistorischen Museum, Mainz 2001, S. 133–148.

MAYR-HARTING, Henry: Die Ottonen. Herrschaftspräsentation in der Kunst 919–1024, in: Matthias Puhle/ Claus-Peter Haase (Hg.): *Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962 bis 1806*, 2 Bde., Dresden 2006, S. 111–123.

MECOLAETA, Diego de: *Desagravio de la verdad en la historia de San Millán de la Cogolla, natural del reino de Castilla, primer Abad de la Orden de San Benito en España*, Madrid 1724.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *La España del Cid*, 2 Bde., Madrid 1969.

MENDE, Ursula: *Die Bronzetüren des Mittelalters 800–1200*, München 1983.

MENDE, Ursula: *Die Bronzetüren des Mittelalters 800–1200*, München 1994.

MENTRÉ, Mireille: *Spanische Buchmalerei des Mittelalters*, Wiesbaden 2006.

MESECKE, Andrea: Josep Puig i Cadafalch. Katalanisches Selbstverständnis und Internationalität in der Architektur, Frankfurt et al. 1995.

MEYER SCHAPIRO: From Mozarabic to Romanesque in Silos, in: Meyer Schapiro: Romanesque Art, London 1977, S. 28–101.

MIKOLIC, Amanda: Cruz ceremonial de la condesa Gertrudis. Cruz ceremonial del conde Liudolf Brunon, Braunschweig in: César García de Castro Valdés (Hg.): Signum Salutis. Cruces de orfebrería de los siglos V al XII, Oviedo 2008, S. 230–235.

MIRÓ BLANCHARD, Mónica (Hg.): Beato de Fernando I y Sancha, Barcelona 2006.

MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín: Cruz de Ordoño II, in: Serafín Moralejo (Hg.): Santiago, Camino de Europa. Culto y Cultura en la Peregrinación Compostela, Ausst. Kat. Monasterio de San Martín Pinario, Santiago de Compostela 1993, S. 169–170.

MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín: Notas a la ilustración del Libro de Horas de Fernando I, in: Manuel C. Díaz y Díaz (Hg.): Libro de Horas de Fernando I de León. Edición facsímile de manuscrito 609 (Res. 1) de la Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela 1995, S. 53–63.

NEUSS, Wilhelm: Die Apokalypse des hl. Johannes in der Altspanischen und Altchristlichen Bibel-Illustration (Das Problem der Beatus-Handschriften), 2 Bde., Münster 1931.

NOACK-HALEY, Sabine: Casket, in: The Metropolitan Museum of Art, New York (Hg.): The Art of Medieval Spain. A.D. 500–1200, Ausst. Kat. Metropolitan Museum, New York 1993a, S. 142–143.

NOACK-HALEY, Sabine: Relief Panel with Cross, in: The Metropolitan Museum of Art, New York (Hg.): The Art of Medieval Spain. A.D. 500–1200, Ausst. Kat. Metropolitan Museum, New York 1993b, S. 137–138.

OEXLE, Otto Gerhard: Die Gegenwart der Toten, in: Herman Braet/ Werner Verbeke (Hg.): Death in the middle ages, Leuven 1983, S. 19–77.

OEXLE, Otto Gerhard: Die Gegenwart der Lebenden und Toten. Gedanken über Memoria, in: Karl Schmid/ Joachim Wollasch (Hg.): Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter. München 1984a, S. 74–107.

OEXLE, Otto Gerhard: Memoria und Memorialbild, in: Karl Schmid/ Joachim Wollasch (Hg.): Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter, München 1984b, S. 384–440.

OLARTE, Juan B.: Das Kloster San Millán de la Cogolla. Suso und Yuso, León 1995.

PAMME-VOGELSANG, Gudrun: Die Ehen mittelalterlicher Herrscher im Bild. Untersuchungen zu zeitgenössischen Herrscherpaardarstellungen des 9.–12. Jahrhunderts, München 1998.

PANOFSKY, Erwin: Classical Mythology in Medieval Art, in: Metropolitan Museum Studies 4,2 (1933), S. 228–280.

PANOFSKY, Erwin: Wilhelm Vöge: A Biographical Memoir, in: Art Journal 28,1 (1968), S. 27–37.

- PARK, Marlene: The Crucifix of Fernando and Sancha and its Relationship to North French Manuscripts, in: *Journal of the Warburg and Courthauld Institutes* 36 (1973), S. 77–91.
- PARKER, Elizabeth/ LITTLE, Charles T.: *The Cloisters Cross. Its Art and Meaning*, New York 2004.
- PÉREZ DE URBEL, Justo: *El Claustro de Silos*, Burgos 1975.
- PÉREZ LLAMAZARES, Julio: *Catálogo de los Códices y Documentos de la Real Colegiata de San Isidoro de León*, León 1923.
- PÉREZ LLAMAZARES, Julio: *El Tesoro de la Real Colegiata de San Isidoro de León. Reliquias, relicarios y joyas artísticas*, León 1925.
- PERRIER, Danièle: Die Spanische Kleinkunst des 11. Jahrhunderts. Zur Klärung ihrer stilistischen Zusammenhänge im Hinblick auf die Frage ihrer Beziehung zur Monumentalplastik, in: *Aachener Kunstblätter* 52 (1984), S. 29–150.
- PETER, Michael: Sogenanntes Brustkreuz des heiligen Servatius, in: Mathias Puhle/ Gabriele Köster (Hg.): *Otto der Große und das Römische Reich. Kaisertum von der Antike zum Mittelalter*, Ausst. Kat. Kulturhistorisches Museum, Magdeburg 2012, S. 654–656.
- PLÖTZ, Robert: Spanien und das Sacro Imperio. Die Pilgerfahrten nach Santiago, in: Klaus Herbers et al. (Hg.): *España y el Sacro Imperio. Procesos de Cambios, influencias y acciones recíprocas en la época de la „europeización“ (siglos XI–XIII)*, Valladolid 2002, S. 329–370.
- POZA YAGÜE, Marta Poza: Entre la tradición y la reforma. A vueltas de nuevo con las portadas de San Isidoro de León, in: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 15 (2003), S. 9–28.
- PRADO-VILAR, Francisco: *Lacrimae rerum. San Isidoro de León y la memoria del padre*, in: *Goya* 328 (2009), S. 195–221.
- PUIG I CADAFAALCH, Josep/ Goday i Casals, Josep/ Falguera, Antoni de: *L'arquitectura romànica a Catalunya*, 3 Bde., Barcelona 1909–1918.
- PUIG I CADAFAALCH, Josep: *L'arquitectura romànica a Catalunya*, Barcelona 1920.
- PUIG I CADAFAALCH, Josep: *Le premier Art romain*, Paris 1928.
- PUIG I CADAFAALCH, Josep: *La geografia i els orígens del primer art romànic*, Barcelona 1930.
- RAMÍREZ VAQUERO, Eloísa: El Rey García y sus Hermanos: Enfrentamiento de Reyes, Enfrentamiento de Reinos, in: José Luis Martín Rodríguez (Hg.): *García Sánchez III „el de Nájera“: un rey y un reino en la Europa del siglo XI*, Logroño 2005, S. 119–149.
- REILLY, Bernard F.: *The Kingdom of León-Castilla under Queen Urraca, 1109–1126*, Princeton 1982.
- REUDENBACH, Bruno: Ornatus materialis domus Dei. Die theologische Legitimation handwerklicher Künste bei Theophilus, in: Herbert Beck/ Kerstin Hengevoss-Dürkop (Hg.): *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1994, S. 1–16.
- REUDENBACH, Bruno: Stiften für das ewige Leben. Stiftung, Memoria und Jenseits in mittelalterlicher Bildlichkeit, in: Christoph Stiegemann/ Matthias Wemhoff (Hg.): *Canossa 1077. Erschütterung der Welt*.

Geschichte, Kunst und Kultur am Anfang der Romanik, Ausst. Kat. Erzbischöfliches Diözesanmuseum und Domschatzkammer, Museum in der Kaiserpfalz und Städtische Galerie am Abdinghof zu Paderborn, Bd. 1, Paderborn 2006, S. S. 513–527.

RINGHOLZ, P.: Odilo. Der hl. Abt von Cluny in seinem Leben und Wirken, Brünn 1885.

SACKUR, Ernst: Die Cluniazenser: in ihrer kirchlichen und allgemeingeschichtlichen Wirksamkeit bis zur Mitte des elften Jahrhunderts, 2 Bde., Darmstadt 1971.

SÁENZ-LÓPEZ PÉREZ, Sandra: El mundo para una reina: los mappaemundi de Sancha de León (1013–1067), in: *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario (2010), S. 317–334.

SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva: El primer románico en la Rioja durante el esplendor del reino de Nájera-Pamplona (1000–1076), in: José Luis Martín Rodríguez (Hg.): García Sánchez III „El de Nájera“. Un rey y un reino en la Europa del siglo XI, Logroño 2005, S. 399–452.

SALAZAR Y ACHA, Jaime de: Reflexiones Sobre la Posible Historicidad de un Episodio de la Crónica Najerense, in: *Príncipe de Viana* 55 (1994), S. 149–156.

SCHÄFER, Dietrich: *Deutsche Geschichte*, Bd. 1, Jena 1904.

SCHELLEWALD, Barbara: Bild und Text im Mittelalter, in: Karin Krause/ Barbara Schellewald: *Bild und Text im Mittelalter*, Wien 2011, S. 11–21.

SCHENKLUHN, Wolfgang/ RANFT, Andreas: Ottonische Kunst – Ottonische Epoche: Konzept und Gegenwart, in: Dies.: *Kunst und Kultur in ottonischer Zeit. Forschungen zum Frühmittelalter*, Regensburg 2013, S. 7–14.

SCHILLER, Gertrud: *Ikonographie der christlichen Kunst*, 5 Bde., Gütersloh 1966–1991.

SCHLEE, Ernst: *Die Ikonographie der Paradiesflüsse*, Leipzig 1937.

SCHNEIDER, Friedrich: Der dichterische Inschriftenkreis Ekkehard's IV. des Jüngeren. Zu Wandmalereien im Mainzer Dom, Friedrich Schneider: *Der heilige Bardo, Bischof von Main von 1031–1051*, Mainz 1871.

SCHRAMM, Percy-Ernst: *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Vom III. bis XVI. Jahrhundert*, 3 Bde., Stuttgart 1954–1956.

SCHRAMM, Percy-Ernst: *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit. 751–1190*, hg. v. Florentine Mutherich, München 1983.

SCHULZE-DÖRRLAMM, Mechthild: *Die Kaiserkrone Konrads II. (1024–1039). Eine Archäologische Untersuchung zu Alter und Herkunft der Reichskrone*, Sigmaringen 1991a.

SCHULZE-DÖRRLAMM, Mechthild: *Der Mainzer Schatz der Kaiserin Agnes aus dem mittleren 11. Jahrhundert. Neue Untersuchungen zum sogenannten Gisela-Schmuck*, Sigmaringen 1991b.

SCHUMACHER, Walter Nikolaus: Dominus Legem Dat, in: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 54 (1959), S. 1–39.

SCHUMACHER, Walter Nikolaus: *Traditio Legis*, in: *LCI*, Bd. 4, Freiburg et al. 1994, S. 347–351.

- SCHÜPPEL, Katharina Christa: Silberne und Goldene Monumentalkruzifixe. Ein Beitrag zur mittelalterlichen Liturgie- und Kulturgeschichte, Weimar 2005.
- SCHUTZ, Herbert: Romanesque Art and Craftsmanship in Central Europe, 900–1300, Cambridge 2011.
- SCHWARZMAIER, Hansmartin: Von Speyer nach Rom. Wegstationen und Lebensspuren der Salier, Sigmaringen 1991.
- SEEVERS, S.: Cruz relicario, in: César García de Castro Valdés (Hg.): Signum Salutis. Cruces de orfebrería de los siglos V al XII, Oviedo 2008, S. 204–207.
- SEEHAUSEN, Frank: Baugeschichte als dynastisches Konstrukt: Die Bauphasen und ihre Interrelation mit der Kapitelskulptur von San Isidoro in León, in: Achim Arbeiter/ Christine Kothe/ Bettina Marten (Hg.): Hispaniens Norden im 11. Jahrhundert. Christliche Kunst im Umbruch – El Norte Hispánico en el siglo XI. Un cambio radical en el arte cristiano, Petersberg 2009a, S. 198–209.
- SEEHAUSEN, Frank: Wege zum Heil – Betrachterlenkung durch Architektur, Skulptur und Ausmalung im Panteón de los Reyes in León, in: Kunsttexte.de, Nr. 4 (2009b), S. 1–27, [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).
- SEGL, Peter: Königtum und Klosterreform in Spanien. Untersuchungen über die Cluniazenserklöster in Kastilien-León vom Beginn des 11. bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts, Kallmünz 1974.
- SHALEM, Avinoam: Islam Christianized: Islamic portable objects in the medieval Church Treasuries of the Latin West, Frankfurt Main 1998.
- SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad de: La Miniatura en el Monasterio de San Millán de la Cogolla. Una contribución al estudio de los códices miniados en los siglos XI al XIII, Logroño 1999.
- SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad de: La Miniatura en los Reinos Occidentales del Norte de España en el Siglo XI, in: Achim Arbeiter/ Christine Kothe/ Bettina Marten (Hg.): Hispaniens Norden im 11. Jahrhundert. Christliche Kunst im Umbruch – El Norte Hispánico en el siglo XI. Un cambio radical en el arte cristiano, Petersberg 2009, S. 235–247.
- SINGUL, Francisco: Réplica de la perdida cruz de Santiago de Compostela, in: César García de Castro Valdés (Hg.): Signum Salutis. Cruces de orfebrería de los siglos V al XII, Oviedo 2008, S. 147–151.
- SPRINGER, Peter: Kreuzfüße. Ikonographie und Typologie eines hochmittelalterlichen Gerätes, Berlin 1981.
- STIENNON, Jacques: Le voyage des Liégeois à Saint-Jacques de Compostelle en 1056, in: Mélanges Félix Rousseau: Etudes sur l'histoire du pays mosan au moyen âge, Brüssel 1958, S. 553–581.
- STORM, Ursula: Die Bronzetüren Bernwards zu Hildesheim, Berlin 1966.
- STÜLPE, Lena: Das Elfenbeinkruzifix Fernandos I. und Doña Sanchas. Überlegungen zu Funktion und Raumbezug, in: Mitteilungen der Carl-Justi-Vereinigung e.V. zur Förderung der kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit mit Spanien und Portugal 23/24 (2011/12), S. 4–21.
- STUTTMANN, Ferdinand: Mittelalter. Bronze, Email, Elfenbein, Hannover 1966.
- SURMANN, Ulrike: Studien zur ottonischen Elfenbeinplastik in Metz und Trier, Bonn 1990.

- TELLENBACH, Gerd: Kaisertum, Papsttum und Europa im hohen Mittelalter, Bern 1958.
- TRINKS, Stefan: Der außergewöhnliche Adam. Ikonographische Sonderfälle aus dem adamitischen Leben am spanischen Pilgerweg, in: Katja Bernhard/ Piotr Pietrowski (Hg.): Festschrift für Adam Labuda zum 60. Geburtstag, II, Berlin 2006, S. 1–27.
- TRINKS, Stefan: Nacktheit am spanischen Pilgerweg – Antike als Antidot, in: Stefan Bießenecker (Hg.): „Und sie erkannten, dass sie nackt waren.“ Nacktheit im Mittelalter, Bamberg 2008, S. 35–65.
- TRINKS, Stefan: Antike und Avantgarde. Skulptur am Jakobsweg im 11. Jahrhundert: Jaca – León – Santiago, Berlin 2012.
- TRIPPS, Johannes: Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsgeschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik, Berlin 1998.
- VERGNOLLE, Èliane: L'Art Roman en France. Architecture – Sculpture – Peinture, Paris 1994.
- VERGNOLLE, Èliane : L'Art Monumental de la France Romane. Le XIe Siècle, London 2000.
- VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio: Cuestiones histórico-criticas en torno a la translación del cuerpo de San Isidoro, in: Manuel Díaz y Díaz (Hg.): Isidoriana. Estudios sobre San Isidoro de Sevilla en el XIV Centenario de su nacimiento, Centro de Estudios “San Isidoro”, León 1961, 285–297.
- VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio: San Isidoro von León. Das Königspantheon. Die Romanik erwacht: Architektur, Skulptur, Malerei, León 1995.
- VÖGE, Wilhelm: Ein deutscher Schnitzer des X. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 20 (1899), S. 117–125.
- VOLBACH, Wolfgang Fritz: Die Elfenbeinwerke, in: Theodor Demmler (Hg.): Die Bildwerke des Deutschen Museums, Bd. 1, Berlin/ Leipzig 1923.
- VONES, Ludwig: Geschichte der Iberischen Halbinsel im Mittelalter 711–1480, Sigmaringen 1993.
- WACKER, Susanne: Ottonik-Rezeption, Dissertation, Universität Hamburg 2001.
- WAGNER, Wolfgang Eric: Die liturgische Gegenwart des Königs. Gebetsverbrüderung und Herrscherbild im frühen Mittelalter, Leiden/ Boston 2010.
- WARNKE, Martin: Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen, Frankfurt am Main 1976.
- WERKMEISTER, Otto Karl: The first romanesque Beatus Manuscripts and the liturgy of death, in: Actas Beato de Liebana, Bd. 2, Madrid 1978–1980, S. 165–192.
- WESENBERG, Rudolf: Frühe Mittelalterliche Bildwerke. Die Schulen rheinischer Skulptur und ihre Ausstrahlung, Düsseldorf 1972.
- WESENBERG, Rudolf: Das Herimannkreuz, in: Anton Legner (Hg.): Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400, Bd. 2, Ausst. Kat. Schnütgen Museum, Köln 1973, S. 167–176.



WESTERMANN-ANGERHAUSEN, Hiltrud: Die Stiftungen der Gräfin Gertrud – Anspruch und Rang, in: Joachim Ehlers/ Dietrich Kötzsche (Hg.): Der Welfenschatz und sein Umkreis, Mainz 1998, S. 51–76.

WILLIAMS, John W.: San Isidoro in León: Evidences for a New History, in: The Art Bulletin 55,2 (1973), S. 170–184.

WILLIAMS, John W.: Cluny and Spain, in: Gesta 27,1 und 2 (1988), S. 93–101.

WILLIAMS, John W.: León and the Beginnings of the Spanish Romanesque, in: The Metropolitan Museum of Art, New York (Hg.): The Art of Medieval Spain. A.D. 500–1200, Ausst. Kat. Metropolitan Museum, New York 1993, S. 167–173.

WILLIAMS, John W.: San Isidoro exposed: the vicissitudes of research in Romanesque art, in: Journal of Medieval Iberian Studies 3,1 (2011), S. 93–116.

WILLIAMS, John W./ WALKER, Daniel: Reliquary of Saint Isidore, in: The Metropolitan Museum of Art, New York (Hg.): The Art of Medieval Spain. A.D. 500–1200, Ausst. Kat. Metropolitan Museum, New York 1993a, S. 239–244.

WILLIAMS, John W./ WALKER, Daniel: Reliquary of Saint Pelagius, in: The Metropolitan Museum of Art, New York (Hg.): The Art of Medieval Spain. A.D. 500–1200, Ausst. Kat. Metropolitan Museum, New York 1993b, S. 236–238.

WILLIAMSON, Paul (Hg.): The Medieval Treasury. The Art of the Middle Ages in the Victoria and Albert Museum, London 2002.

WITTEKIND, Susanne: Romanik, München 2009.

WÖLFFLIN, Heinrich (Hg.): Die Bamberger Apokalypse. Eine Reichenauer Bilderhandschrift vom Jahre 1000, München 1918.

WOLLASCH, Joachim: Kaiser und Könige als Brüder der Mönche. Zum Herrscherbild in liturgischen Handschriften des 9. bis 11. Jahrhunderts, in: Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters 40 (1984), S. 1–20.

WOLLASCH, Joachim: Cluny – „Licht der Welt.“ Aufstieg und Niedergang der klösterlichen Gemeinschaft, Düsseldorf/ Zürich 2001.

YARZA LUACES, Joaquín: Arte y Arquitectura en España 500–1250, Madrid 2000.

YARZA LUACES, Joaquín: La ilustración del „Beato de Fernando I y Sancha“, in: Mónica Miró Blanchard (Hg.): Beato de Fernando I. y Sancha, Barcelona 2006, S. 89–240.

## Internet-Quellenverzeichnis

British Library. Online Gallery, Online:

<http://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/illmanus/stowmanucoll/c/011sto000000944u00006000.html>  
(19.06.2019)

Digitalisierte Handschriften: Online: <http://www.manuscripta-mediaevalia.de/hs/hs-online.htm> (19.06.2019).

Larousse: Online: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/Allemagne/187092> (23.06.2013.:

Google Arts & Culture: Online: [https://artsandculture.google.com/asset/crucifijo-de-ordoño/\\_wFrMYQemky7TQ?hl=es](https://artsandculture.google.com/asset/crucifijo-de-ordoño/_wFrMYQemky7TQ?hl=es) (19.06.2019)

Monumenta Germaniae Historica. Scriptores 15,2: Online: <http://www.dmgh.de/de/fs1/object/goToPage/bsb00000889.html?pageNo=1266&sortIndex=010%3A050%3A0015%3A010%3A02%3A00&zoom=0.75> (24.06.2013).

Silva y Verástegui, Soledad de: Miniaturas inéditas de la “Vida de San Millán de la Cogolla” en un códice del siglo X, Logroño 1993, S. 61–66, Online: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/61803.pdf> (19.06.2019)

Staatsbibliothek zu Berlin. Digitalisierte Sammlungen, Online: [https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN670517372&PHYSID=PHYS\\_0023&view=picture-toolbox](https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN670517372&PHYSID=PHYS_0023&view=picture-toolbox) (19.06.209)

## Nachschlagewerke

Brockhaus: Enzyklopädie, red. Leitung Annette Zwahr, 30 Bde., Leipzig 2006.

Der Große Brockhaus, Bd. 14, Leipzig 1933, S. 16

Lexikon des Mittelalters, hg. v. Norbert Angermann, 9 Bde., München 1980–1999.

Lexikon für christliche Ikonographie, hg. v. Engelbert Kirschbaum, 8 Bde., Rom et al. 1994.

Lexikon für Theologie und Kirche, hg. v. Walter Kasper, 11 Bde., Freiburg im Breisgau 1993–2001.

The Dictionary of Art, hg. v. Jane Turner, 34 Bde., New York 1996.

The New Encyclopædia Britannica, 32 Bde., Chicago 1985–2010.

## ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

B.A.H.	Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Madrid
B.N.E.	Biblioteca Nacional de España, Madrid
LCI	Lexikon für christliche Ikonographie
LexMA	Lexikon des Mittelalters
LThK	Lexikon für Theologie und Kirche
MAN	Museo Arqueológico Nacional, Madrid
MGH SS	Monumenta Germaniae Historica, Scriptores
SMB	Staatliche Museen zu Berlin
SPK	Stiftung Preußischer Kulturbesitz
RAH	Real Academia de la Historia Madrid
V&A	Victoria & Albert Museum, London

## ANHANG

## Anhang 1: Stiftungsurkunde

Stiftungsurkunde König Ferdinands I. und seiner Frau Doña Sancha zur Kirchweihe von San Isidoro in León, ausgestellt am 22. Dezember 1063

*„(Chrismon). In nomine Domini saluatoris Patris et Filii et Spiritu Sancti qui est trinus in unitate et unus in deitate. Nos indigni et exigui famuli Christi Fredenandus rex et Sancia regina facimus translatare corpus beati Hysidori de metropolitana Hispali per manus episcoporum siue sacerdotum intra muros Legionis ciuitatis nostre in ecclesia Sancti Iohannis Baptiste. Offerimus igitur in presencia episcoporum nec non multorum uirorum religiosorum qui ex diuersis partibus aduocati ad honorem (sic) tante sollempnitatis devote venerunt eidem Sancti Iohanni Baptiste et beato Ysidoro in predicto loco ornamenta altariorum id est frontale ex auro puro opere digno cum lapidibus zmaragdiis saffiris et omni genere preciosis et olovitreis. Alios similiter tres frontales argenteos singulis altaribus. Cororonas(sic) tres aureas, una ex his cum sex alfas in giro et corona de alaules intus in ea pendens alia est de annemates cum olovitreo aurea. Tercia vero est diadema capitis mihi aureum et arcellina de cristallo auro coperta et crucem auream cum lapidibus conpertam olovitream et aliam eburneam in similitudinem nostri redemptoris crucifixi, turibulos duos aureis cum inferturia aurea et alium turibulum argenteum magno pondere conflatum et calicem et patenam ex auro cum olovitreo, stolas aureas cum amoxerce argenteo et opera ex auro et aliud argenteum ad amorece habet opera olovitrea et capsam eburneam operatam cum auro et alias duas eburneas argento laboratas: in una ex eis sedent intus tres alie capselle in eodem opere facte et dictacos culptiles eburneos. Frontales tres auri frisos uelut de templo Lotzori Maiore cum alios duos minores arminios, mantos duos auri frisos, alio alguexi auro texto cum alio grizisco in dimisso cardeno. Casula aurifrisa cum dalmaticis duabus aurofrisis et alia aluexi auro texta servicio de mensa id est salare inferturia, tenaces, trullione cum coclearibus X ceroferales duos deauratos anigma exaurata et arrotoma. Omnia haec uasa argentea deaurata cum predicta arrotoma, binas habent ansas [...]“*

transladiert nach: [Martín López 1995](#), Dokument 6

## Anhang 2: Vergleichende Gegenüberstellung der Prachtkreuze

Name	Zeit	Kruzifixus	Titulus	Agnus Dei mit Evangelistensymbolen	Stifterinschrift
Kreuz Justin II.	6. Jh.	–	–	–	Vorderseite
Kreuz d. Agilufu	6.–7. Jh.	–	–	–	–
Kreuz d. Luceio	7. Jh	–	–	–	Vorderseite
Engelskreuz, Oviedo	808	–	–	–	Rückseite
Kreuz aus Santiago d. C.	874	–	–	–	Rückseite
Siegeskreuz, Oviedo	908	–	–	–	Rückseite
Kreuz aus Peñalba	940	–	–	–	Rückseite
Elfenbeinkreuz Ferdinands I.	1063	Vorderseite	IHCNAZA/RENVSREX/IVDEORV	Rückseite	Vorderseite unter Kruzifixus
Lotharkreuz	Ende 10. Jh.	Rückseite	HIC EST HIC NA/CARENVS REX/IVDEORVM	–	–
Otto-Mathilden-Kreuz	nach 983	Vorderseite	IHC NA/ZARENVS/REXIVDEOR	–	Vorderseite unter Kruzifixus
Reliquienkreuz, London	um 1000	Vorderseite	IHS NAZA/RENVS	–	–
Giselakreuz	nach 1007	Vorderseite	–	–	Vorderseite unter Kruzifixus
Kreuz mit gr. Senkschmelzen	1000–1020	Kreuzigung auf Vorderseite	–	Rückseite	–

Reichskreuz	um 1030	–	–	Rückseite	Seitenkante
Pektoralkreuz aus St. Servatius	1039	Vorderseite	(verschollen)	–	Rückseite
Aribertkreuz	um 1040	Vorderseite	IHS NAZARE/NVS REX IVDEOR	–	Vorderseite unter Kruzifixus
Liudolfkreuz	um 1040	–	–	–	Rückseite
Gertrudiskreuz	um 1040	–	–	Rückseite	Rückseite
Theophanukreuz	1040–1045	–	–	Rückseite (mit Christus)	–
Herimannkreuz	1049	Vorderseite	(verschollen)	(verschollen)	Rückseite
Borghorster Kreuz	um 1050	Flakon	–	–	Vorder- und Rückseite
Mathildenkreuz	1051–1054	Vorderseite	IHCNAZA/RENVSREX/IVDEORV	Rückseite	Vorderseite unter Kruzifixus
Erphokreuz	1085–1097	Vorderseite	IHESVS NA7ZARENVS R/EX IVDEUM	Rückseite	Rückseite

### Anhang 3: Vergleich der Zierrate zum Kelch der Urraca

	Bienenkorbförmiger Perldraht mit Goldkugelspitze	Perlen umstellen Steine an 4 Ecken	Perldrahtarkatur, geklammert/ungeklammert	(Ösen für) Perlschnüre
<b>9. Jh.</b>				
Volvinus Altar in Mailand (824–35)	-	-	-	-
<i>Codex Aureus</i> aus Lindau (870)	-	x	ungeklammert	-
<i>Codex Aureus</i> aus St. Emmeram (um 870)	-	x	ungeklammert	-
<b>10. Jh.</b>				
Berengarkreuz in Monza (beginnendes 10. Jh.)	-	x	ungeklammert	-
Evangeliar Clm 4451, München	-	-	-	-
Evangeliar Ottos III. (um 1000), Clm 4453, München	x	-	-	-
Adreas Tragaltar (977/993, Egbert-Werkstatt)	-	kreuzförmig	-	x



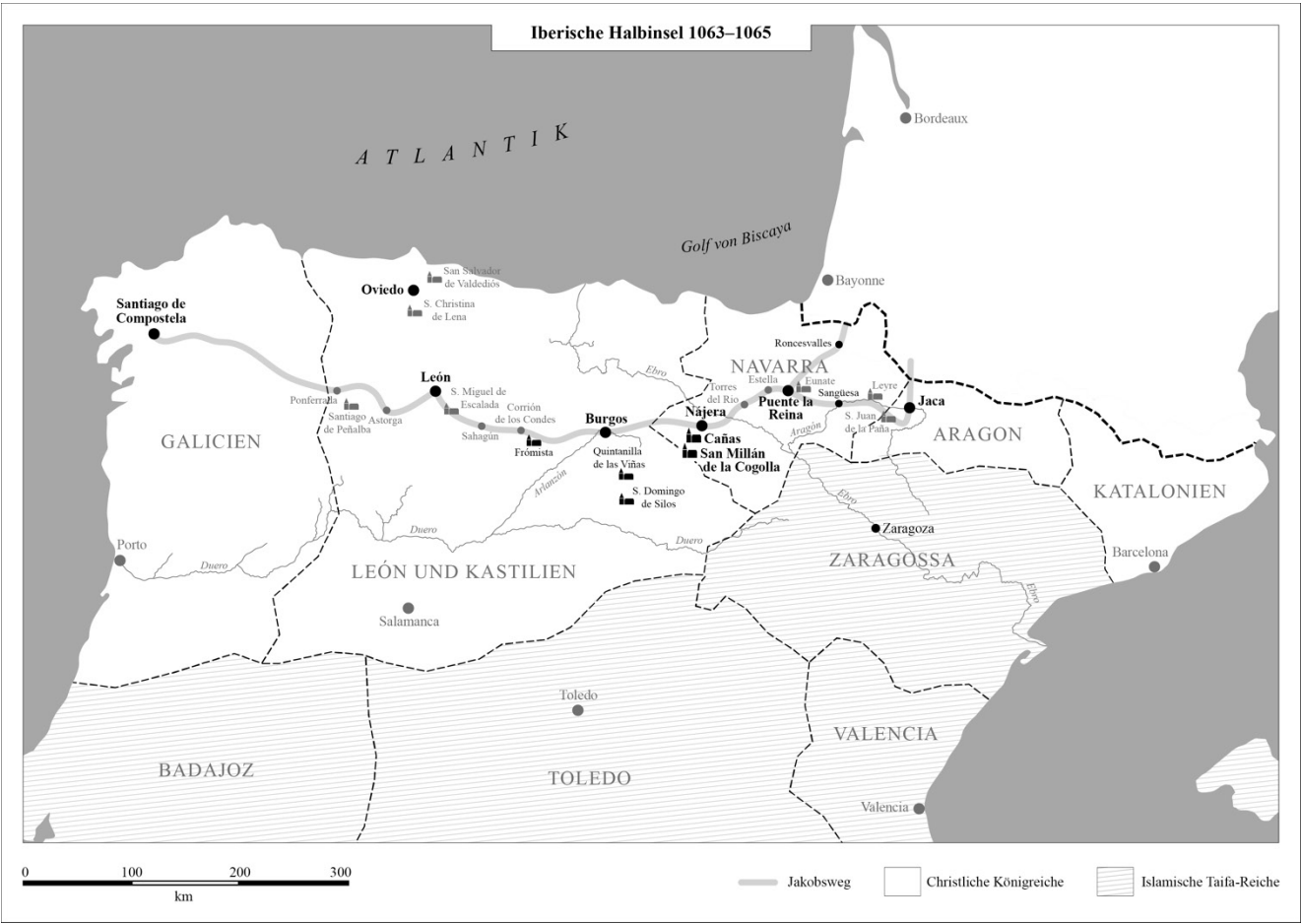
Paulus-Stab (Egbert-Werkstatt)	-	-	ungeklammert	-
Otto-Mathilden-Kreuz (983)	-	x	ungeklammert	-
Silberne Kreuzscheibenfibel aus Thumby-Bienebeck	x	-	-	-
<b>Heinrich II (973/78-1024)</b>				
Lotharkreuz	x	x	geklammert	-
Perikopenbuch Heinrichs II., Clm 4452, München	-	x	-	x
Kreuzreliquiar Heinrichs II.	x	x	geklammert	-
	<b>Bienenkorbförmiger Perldraht mit Goldkugelspitze</b>	<b>Perlen umstellen Steine an 4 Ecken</b>	<b>Perldrahtarkatur, geklammert/ungeklammert</b>	<b>(Ösen für) Perlschnüre</b>
Evangeliar Heinrichs II.	x	x	-	-
Schmuck der goldenen Madonna, Hildesheim	-	x	-	-
Sternfibelpaar aus Mainz, Darmstadt	x	x	geklammert	-
Kreuz mit großen Senkschmelzen	-	x	-	-

Schwertgriff und –scheide, Essen	-	x	-	-
Heinrichskreuz aus Basel	-	(x) <sup>1</sup>	ungeklammert	-
<b>Konrad II. (999–1039)</b>				
Reichskrone – Reif	-	x	-	-
Reichskrone – Kreuz	x	x	geklammert	x
Reichskrone – Bügel	-	-	-	x
Reichskreuz Konrad II.	x	x	geklammert	x
Kreuz St. Servatius in Maastricht	-	-	ungeklammert	-
<b>Heinrich III. (1017–1056)</b>				
Halsschmuck der Hildesheimer Madonna	-	-	ungeklammert	-
Loros der Kaiser Agnes, Mainz	x	-	-	x
Buckelfibel aus Mainz	-	-	geklammert	x
Ohringe der Kaiserin Agnes	x	x	-	x

Theophanukreuz	-	x	geklammert	x
Kreuznagelreliquiar, Essen	-	x	geklammert	x
Mathildenkreuz	-	x	-	x
Gertrudentragaltar	-	x	-	-
Armreliquiar des hl. Blasius	-	x	-	-
<b>Heinrich IV. (1050–1106)</b>				
Welfenkreuz	-	-	x	x
Kreuz der Adelheid	-	x	-	-
Hezilokreuz	-	(x) <sup>2</sup>	ungeklammert	x
Osnabrücker Kapitelkreuz	-	x	geklammert	x
Engerer Kreuz	-	x	-	x

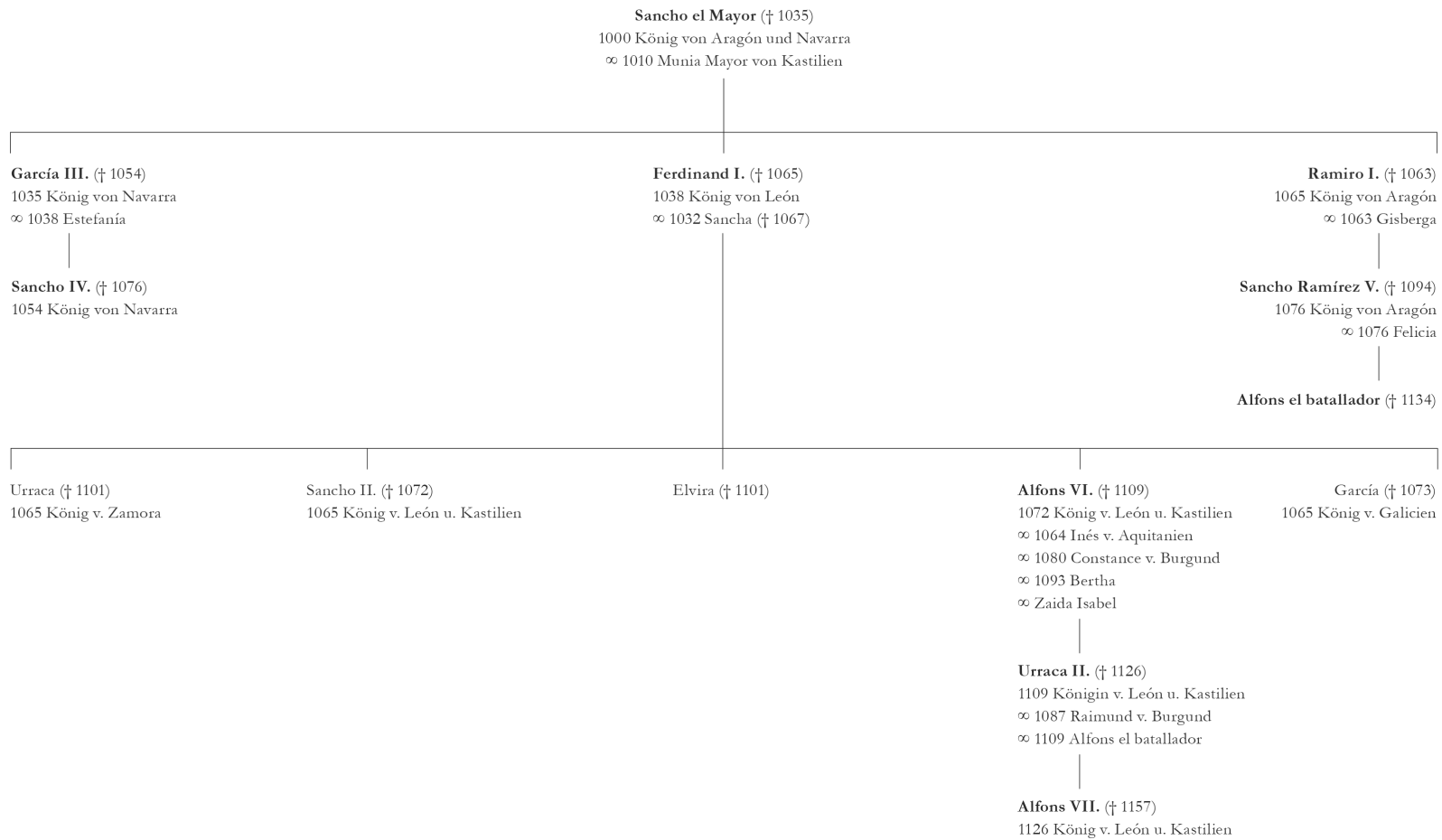
- 1) Anstelle der Perlen sind Goldkugeln verwendet
- 2) Anstelle der Perlen sitzen Goldkugeln auf Röhrche

Anhang 4: Karte



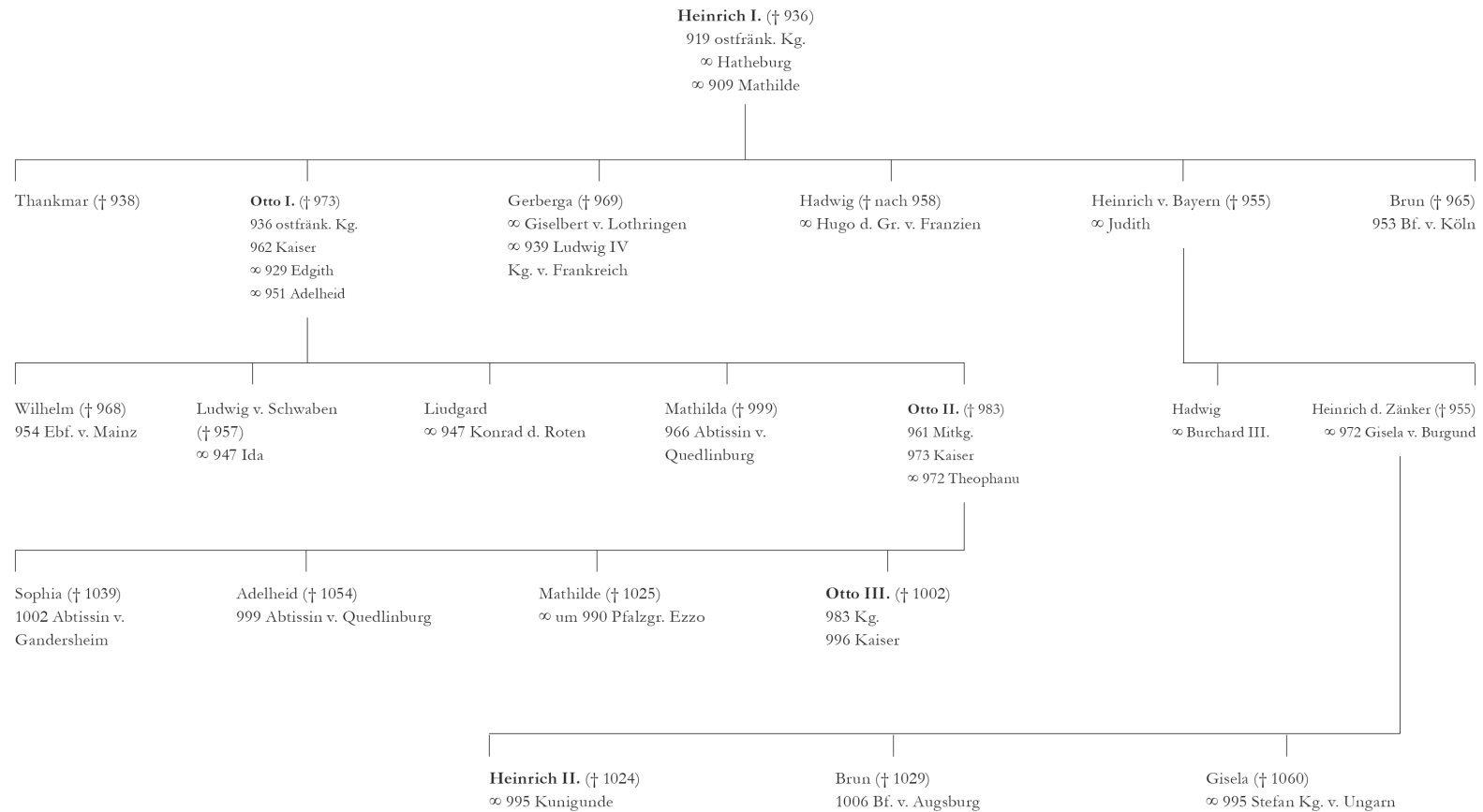
## Anhang 5

### DIE NORDSPANISCHEN KÖNIGSHÄUSER



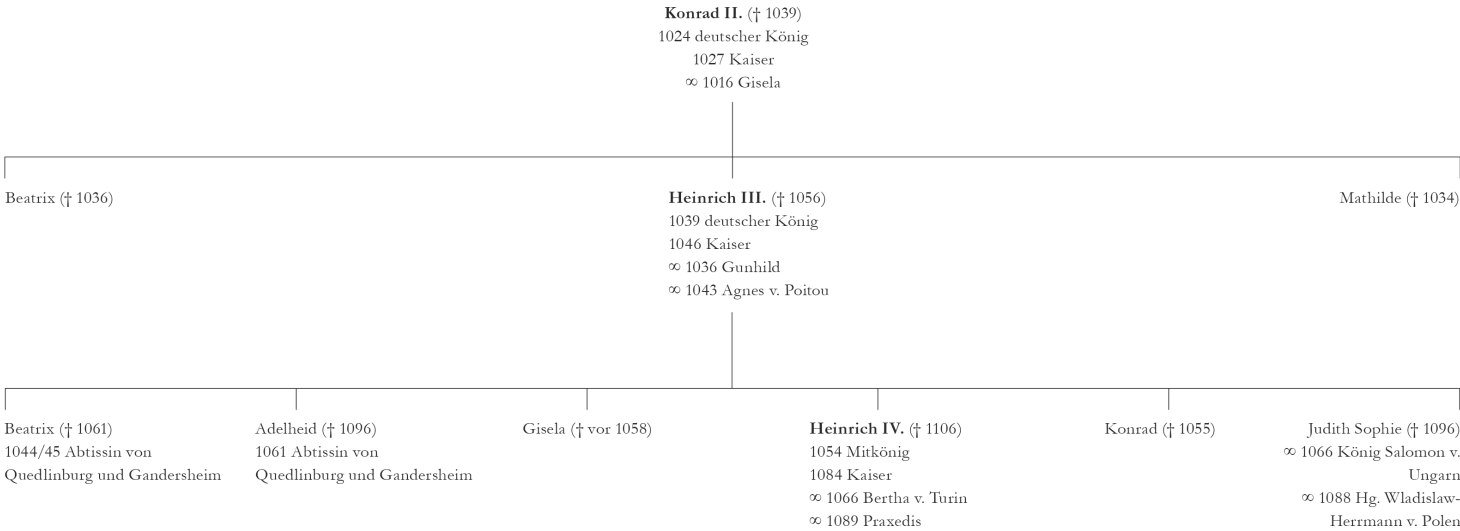
## Anhang 6

### STAMMTAFEL DER OTTONEN



Anhang 7

STAMMTAFEL DER SALIER







# BILDVERZEICHNIS

Bild Nr.	Bildübersicht
Bild 1	Weiheurkunde von Santa María la Real von Nájera, 1054, Real Academia de la Historia Madrid
Bild 2	Perikopenbuch Heinrichs II., Christus krönt Heinrich II. und Kunigunde, fol. 2r, 1007–1012, Bayerische Staatsbibliothek München
Bild 3	<i>Codex Aureus</i> Heinrichs III., Dedikationsbild mit König Heinrich III. und Agnes, fol. 3r, zwischen 1043 und 1046, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial
Bild 4	Stundenbuch Ferdinands I., Dedikationsbild mit Ferdinand I. und Doña Sancha, fol. 6v, 1055, Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago de Compostela
Bild 5	Liuthar Evangeliar Ottos III., Dedikationsbild mit dem Mönch Liuthar, fol. 15v, um 990, Domschatzkammer Aachen
Bild 6	Liuthar Evangeliar Ottos III., Kaiser Otto III. thront inmitten von Kirche und Staat, fol. 16r, Domschatzkammer Aachen
Bild 7	Beatus-Codex Ferdinands I., Christus, fol. 6r, 1047, Biblioteca Nacional de España Madrid
Bild 8	Stundenbuch Ferdinands I., Königin Sancha, fol. 1r, 1055, Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago de Compostela
Bild 9	Pelagiusschrein, 1059, Real Colegiata de San Isidoro in León
Bild 10	Pelagiusschrein, Ausschnitt Apostel Petrus und Paulus
Bild 11	Pelagiusschrein, Aufsicht des Deckels
Bild 12	Pelagiusschrein, Ausschnitt Paradiesfluss
Bild 13	Hl. Paulus, 2. Viertel 11. Jahrhundert, Musée de Cluny Paris
Bild 14	Gertrudentragaltar, Vorderseite, um 1045, Cleveland Museum of Art
Bild 15	Weihwasserkessel aus St. Alban in Mainz, zwischen 1116 und 1119, Diözesanmuseum Dom von Speyer
Bild 16	Kreuzfuß, 1. Hälfte 11. Jahrhundert, Museum August Kestner Hannover
Bild 17	Kreuzfuß, 3. Drittel 11. Jahrhundert, Staatliche Museen zu Berlin, SPK, Kunstgewerbemuseum

Bild 18	Elfenbeinkruzifix Ferdinands I. und der Doña Sancha, Vorderseite, um 1063, Museo Arqueológico Nacional Madrid
Bild 19	Elfenbeinkruzifix Ferdinands I. und der Doña Sancha, Ausschnitt Christus als Richter, Selige und Verdammte
Bild 20	Elfenbeinkruzifix Ferdinands I. und der Doña Sancha, Ausschnitt Auferstehung Christi
Bild 21	Elfenbeinkruzifix Ferdinands I. und der Doña Sancha, Querarm der Vorderseite
Bild 22	Elfenbeinkruzifix Ferdinands I. und der Doña Sancha, Adam und Stifterinschrift
Bild 23	Elfenbeinkruzifix Ferdinands I. und der Doña Sancha, Rückseite
Bild 24	Elfenbeinkruzifix Ferdinands I. und der Doña Sancha, Querarm der Rückseite
Bild 25	Elfenbeinkruzifix Ferdinands I. und der Doña Sancha, Stamm der Rückseite
Bild 26	Otto-Mathilden-Kreuz, zwischen 973 und 982, Domschatz Essen
Bild 27	Mathildenkreuz, um 1065, Domschatz Essen
Bild 28	Otto-Mathilden-Kreuz, Rückseite, Domschatz Essen
Bild 29	Mathildenkreuz, Rückseite, Domschatz Essen
Bild 30	Reliquienkreuz aus Borghorst, Kath. Kirchengemeinde St. Nikomedes, Steinfurt-Borghors
Bild 31	Hermann-Ida-Kreuz, um 1050, Kolumba Köln
Bild 32	Aribertkreuz, um 1040, Domschatz Mailand
Bild 33	Aribertkreuz, Ausschnitt Stifterdarstellung und Inschrift
Bild 34	Elfenbeinkruzifix Ferdinands I. und der Doña Sancha, Ausschnitt <i>titulus</i>
Bild 35	Otto-Mathilden-Kreuz, Ausschnitt <i>titulus</i>
Bild 36	Mathildenkreuz, Ausschnitt <i>titulus</i>
Bild 37	Kreuz mit Senkschmelzen, um 1000 bzw. 1020, Domschatz Essen
Bild 38	<i>Liber Vitae</i> von Winchester, Widmungsblatt, fol. 6r, British Library
Bild 39	Erphokreuz, um 1090, Katholische Kirchengemeinde St. Mauritz Münster
Bild 40	Schwertscheide, 10./ 11. Jahrhundert, Domschatz Essen
Bild 41	Isidorschrein, um 1063, Real Colegiata de San Isidoro León

Bild 42	Isidorschrein, Erschaffung Adams
Bild 43	Isidorschrein, Sündenfall
Bild 44	Isidorschrein, Verurteilung Adams und Evas
Bild 45	Isidorschrein, Bekleidungsszene
Bild 46	Isidorschrein, Vertreibung aus dem Paradies
Bild 47	Isidorschrein, Herrscherbild/Erzähler
Bild 48	Isidorschrein, Rekonstruktion nach Gómez-Moreno
Bild 49	Isidorschrein, Deckel
Bild 50	Hildesheimer Bronzetür, Ausschnitt linker Türflügel: Erschaffung Adams und Zuführung, 1015, Dom Hildesheim
Bild 51	Hildesheimer Bronzetür, Ausschnitt linker Türflügel: Sündenfall und Verurteilung
Bild 52	Hildesheimer Bronzetür, Ausschnitt linker Türflügel: Vertreibung aus dem Paradies und Erdenleben
Bild 53	Skulpturenkopf des einstigen West-Portals von St. Pantaleon in Köln, zwischen 984 und 996, Schatzkammer von St. Pantaleon
Bild 54	Buchdeckel des Theophanu-Evangeliars, 1039/1058, Elfenbein, Goldblech, Filigran, Edelsteine und Eichenholz, 35,7 x 25,3 x 1,6 cm, Domschatz Essen, Inv. Nr. 7, © Domschatz Essen, Foto: Jens Nober, Essen
Bild 55	Basler Antependium, um 1000 bis 1025, Musée de Cluny
Bild 56	Schrein der Seligpreisungen (erste Schmalseite), 11. Jahrhundert, Museo Arqueológico Nacional Madrid
Bild 57	Schrein der Seligpreisungen (erste Längsseite), Museo Arqueológico Nacional
Bild 58	Schrein der Seligpreisungen (zweite Schmalseite)
Bild 59	Schrein der Seligpreisungen (zweite Längsseite), arabische Elfenbeintafeln
Bild 60	<i>Traditio Legis</i> - Elfenbeintafel, um 1063, Musée du Louvre Paris, Inv. Nr. OA 5017
Bild 61	<i>Registrum Gregorii</i> , Gregor der Große, um 983, Stadtbibliothek Trier
Bild 62	<i>Maiestas Domini</i> , 10560–1080, Dumbarton Oaks Washington D.C.

- Bild 63 *Maiestas Domini* vom Buchdeckel des Evangeliiars Notker von Lüttichs, 990–1000, Musée Curtius Lüttich
- Bild 64 *Portapaz/ Pax*-Tafel, Anfang 12. Jahrhundert, Real Colegiata de San Isidoro in León
- Bild 65 Sog. Kreuz Ordoños II., 1060–1080, Kathedrale von Santiago de Compostela
- Bild 66 Sog. Carrizo-Kruzifixus, um 1076, San Marcos Museum León
- Bild 67 *Noli me tangere*, 1115–1120, Metropolitan Museum of Art New York, Gift of J. Pierpont Morgan
- Bild 68 Kreuzabnahme-Elfenbeintafel, 1115–1120, Colección Masaveu Oviedo
- Bild 89 *Visitatio sepulchri*-Elfenbeintafel, 1115–1120, Eremitage Museum Sankt Petersburg
- Bild 70 Puerta del Perdón, Kalkstein, Anfang 12. Jahrhundert, San Isidoro in León
- Bild 71 Kreuzabnahme, Mitte 11. Jahrhundert, Staatliche Museen zu Berlin, SPK, Skulpturensammlung
- Bild 72 Goldkelch der Doña Urraca, zwischen 1065 und 1067, Real Colegiata de San Isidoro in León
- Bild 73 Reichskreuz Konrads II., Detail der Kreuzvierung, um 1030, Kunsthistorisches Museum Wien, Schatzkammer
- Bild 74 Reliquienkreuz, Ende 10. Jahrhundert, Victoria und Albert Museum London
- Bild 75 Reliquienschrein des hl. Aemilianus, Abt Blasius, um 1067, Monasterium von San Millán de la Cogolla
- Bild 76 Schreiber Munius, Elfenbein, Monasterium von San Millán de la Cogolla
- Bild 77 König Ramirus I. von Aragón, Eremitage Museum Sankt Petersburg
- Bild 78 Reliquienschrein des hl. Aemilianus, ursprünglicher Zustand der Schmalseite, Umzeichnung
- Bild 79 *Codex Caesarius Upsaliensis*, *Maiestas Domini* mit Kaiser Heinrich III. und Kaiserin Agnes, um 1050, Universitätsbibliothek Uppsala
- Bild 80 Meister Engelram und sein Sohn Redolfo, Eremitage Museum Sankt Petersburg
- Bild 81 Der Elfenbeinhändler Vigilanus, Elfenbein, 6,9 x 6,6 cm, ehemals Kaiser-Friedrich-Museum Berlin
- Bild 82 Totenbett des hl. Aemilianus, Museo Nazionale del Bargello Florenz

- Bild 83     *Vita sancti Lindgeri*, Heilung der blinden Modsuit am Grabe Liudgers, fol. 20v, Staatsbibliothek zu Berlin, SPK
- Bild 84     Hl. Aemilianus als Bischof mit den Jüngern Asellus, Sophronius und Gerontius, San Millán de la Cogolla
- Bild 85     Sigebert von Minden, zwischen 1022 und 1036, Staatsbibliothek zu Berlin, SPK
- Bild 86     *Vita sancti Lindgeri*, Bischof Liudger und zwei Mönche, um 1100, fol. 11v, Staatsbibliothek zu Berlin, SPK
- Bild 87     Vertreibung des Teufels aus dem Haus des Honorius, Elfenbein, San Millán de la Cogolla
- Bild 88     *Vita sancti Lindgeri*, Liudger zwingt einen Teufel in die Flucht, um 1100, fol. 9v, Staatsbibliothek zu, SPK
- Bild 89     Diebstahl von Aemilianus Pferd, San Millán de la Cogolla
- Bild 90     Vida de San Millán, Diebstahl von Aemilianus Pferd, Ende 10. Jahrhundert, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial
- Bild 91     Aemilianus als guter Hirte, Aemilianus besteigt den Berg Dirtecio, San Millán de la Cogolla
- Bild 92     Heilung der Magd des Sicorius, San Millán de la Cogolla
- Bild 93     *Vita sancti Lindgeri*, Liudger heilt den blinden Sänger Bernief, fol. 12r, Staatsbibliothek zu Berlin, SPK
- Bild 94     *Codex Aureus* Heinrichs III., Heilung der Buckeligen, fol. 113r, zwischen 1043 und 1046, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial
- Bild 95     Heilung eines Besessenen, San Millán de la Cogolla
- Bild 96     *Codex Aureus* Heinrichs III., Heilung eines Besessenen, fol. 64r, zwischen 1043 und 1046, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial
- Bild 97     Engel verkündet Nachricht an Aemilianus, Belehrung des Aemilianus durch Felix, San Millán de la Cogolla
- Bild 98     Tragaltar, Detailansicht des Deckels mit Hand Gottes, Ende 11. Jahrhundert, Hessisches Landesmuseum Darmstadt
- Bild 99     Reliquienschrein des hl. Felix, Das letzte Abendmahl, um 1090/ 1944, San Millán de la Cogolla





Bild 1: Weiheurkunde von Santa María la Real in Nájera, 1054,  
Real Academia de la Historia Madrid

[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 2](#): Perikopenbuch Heinrichs II., Christus krönt Heinrich II. und Kunigunde, fol. 2r, 1007–1012, Bayerische Staatsbibliothek München

[\(zurück zum Text\)](#)





**Bild 3:** *Codex Aureus* Heinrichs III., Dedikationsbild mit König Heinrich III. und Agnes, fol.3r, zwischen 1043 und 1046, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 4](#): Stundenbuch Ferdinands I., Dedikationsbild mit Ferdinand I. und Doña Sancha, fol. 6v, 1055, Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago de Compostela

[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 5](#): Liuthar Evangeliar Ottos III., Dedikationsbild mit dem Mönch Liuthar, fol. 15v, um 990, Domschatzkammer Aachen

[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 6](#): Liuthar Evangeliar Ottos III., Kaiser Otto III. thront inmitten von Kirche und Staat, fol. 16r, um 990, Domschatzkammer Aachen

[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 7](#): Beatus-Codex Ferdinands I.,  
Christus, fol. 6r, 1047, Biblioteca Nacional Madrid

[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 8](#): Stundenbuch Ferdinands I., Königin Sancha, fol. 1r, 1055,  
Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago de Compostela

[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 9](#): Pelagiusschrein, 1059, Real Colegiata de San Isidoro in León

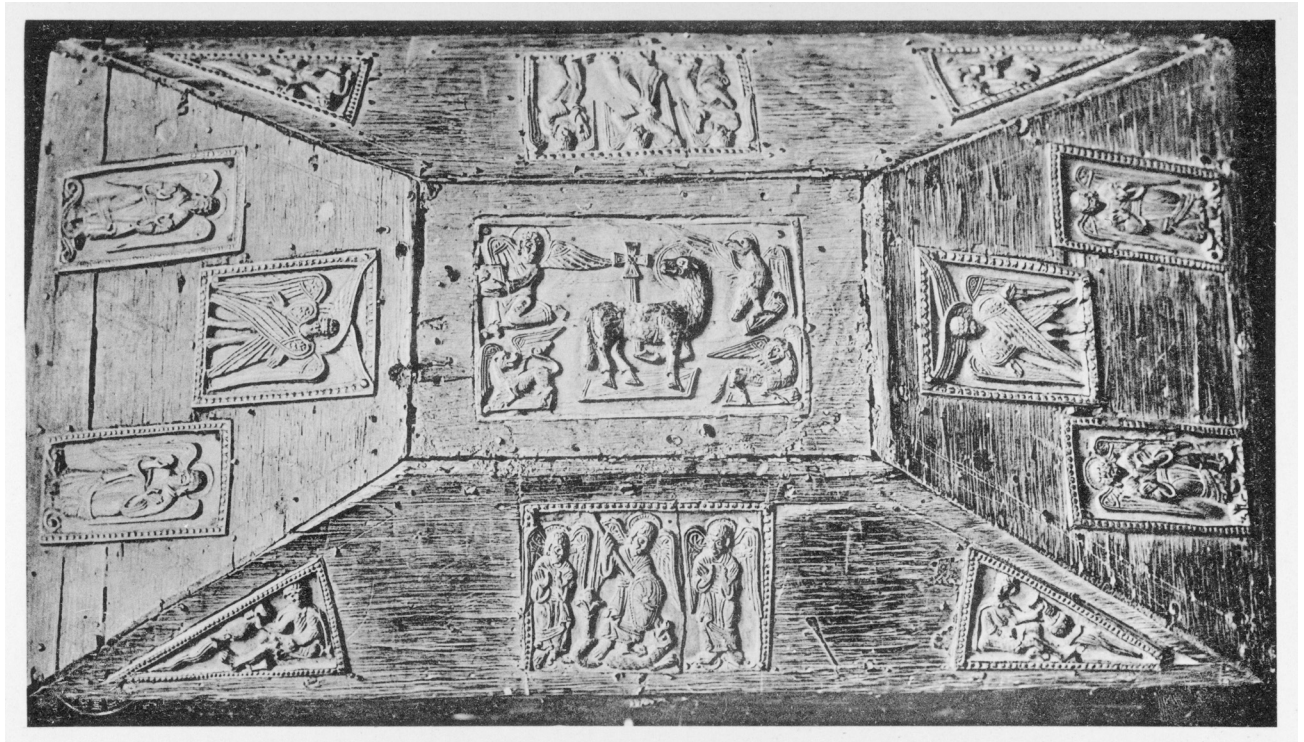
[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 10](#): Pelagiusschrein, Apostel Petrus und Paulus

[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 11](#): Pelagiusschrein, Aufsicht des Deckels

[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 12](#): Pelagiusschrein, Paradiesfluss

[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 13](#): Elfenbeintafel mit hl. Paulus,  
2. Viertel 11. Jahrhundert, Musée de Cluny Paris

[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 14:](#) Gertrudentragaltar, Vorderseite, um 1045, Cleveland Museum of Art

[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 15](#): Weihwasserkessel aus St. Alban in Mainz, zwischen 1116 und 1119,  
Diözesanmuseum, Dom von Speyer

[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 16](#): Kreuzfuß, 1. Hälfte 11. Jahrhundert,  
Museum August Kestner Hannover

[\(zurück zum Text\)](#)

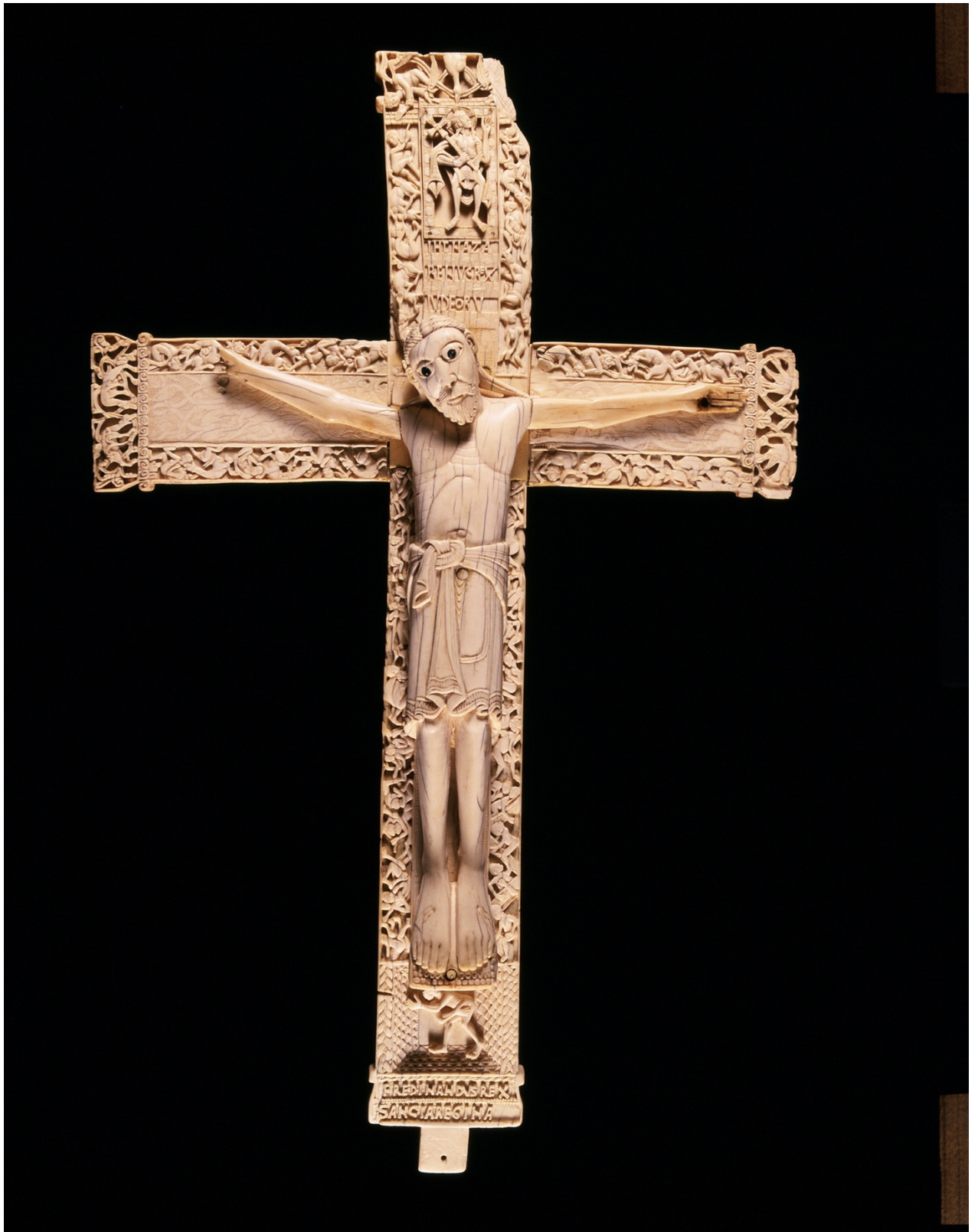




[Bild 17](#): Kreuzfuß, 3. Drittel 11. Jahrhundert,  
Staatliche Museen zu Berlin, SPK, Kunstgewerbemuseum

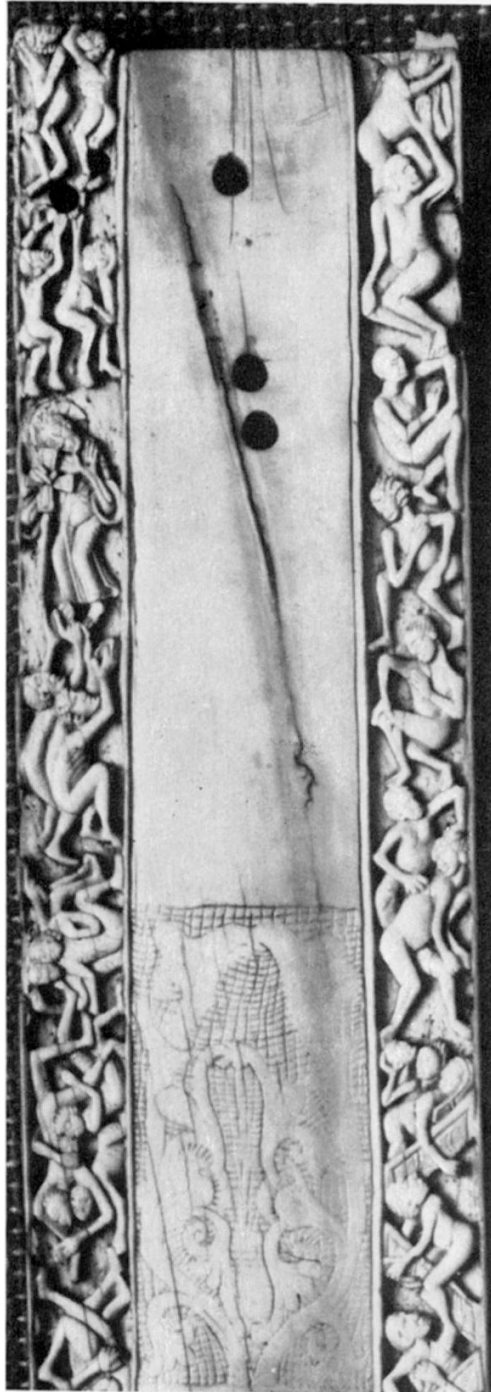
[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 18:](#) Elfenbeinkruzifix Ferdinands I. und der Doña Sancha, Vorderseite, um 1063, Museo Arqueológico Nacional Madrid

[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 19:](#) Elfenbeinkruzifix Ferdinands I. und der Doña Sancha,  
Christus als Richter, Selige und Verdammte

[\(zurück zum Text\)](#)

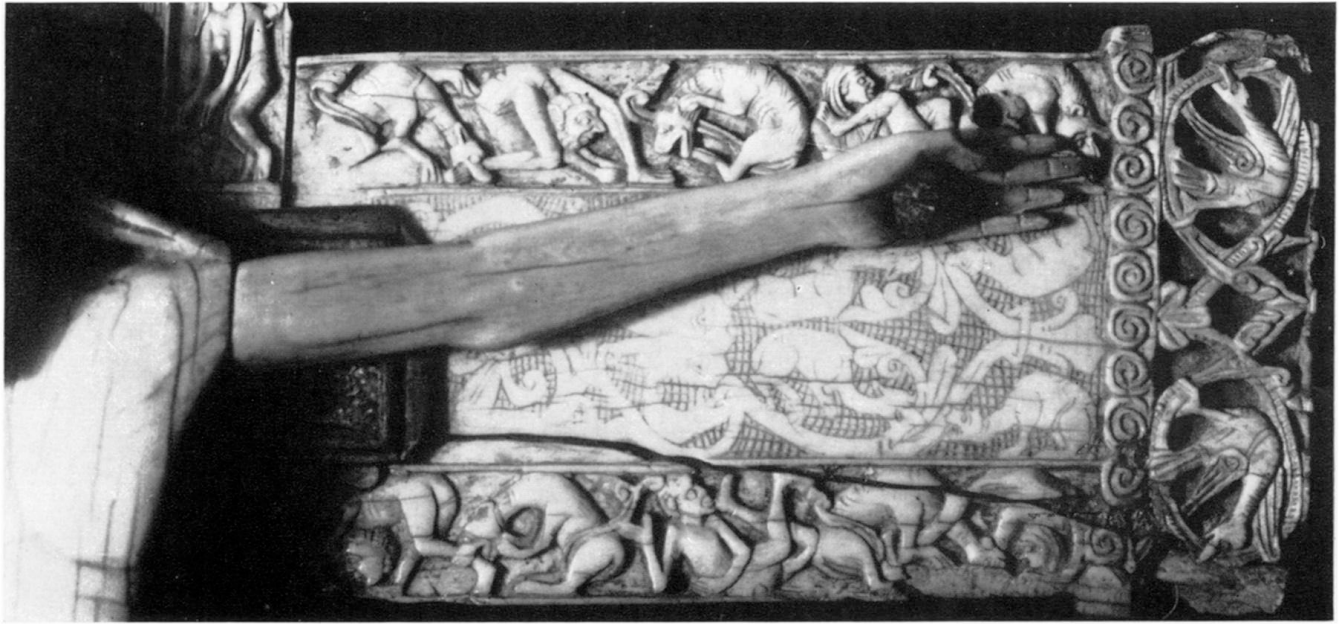




[Bild 20](#): Elfenbeinkruzifix Ferdinands I. und der Doña Sancha,  
Auferstehung Christi

[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 21:](#) Elfenbeinkruzifix Ferdinands I. und der Doña Sancha, Querarm der Vorderseite

[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 22:](#) Elfenbeinkruzifix Ferdinands I. und der Doña Sancha, Adam und Stifterinschrift

[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 23](#): Elfenbeinkruzifix Ferdinands I. und der Doña Sancha, Rückseite

[\(zurück zum Text\)](#)





Bild 24: Elfenbeinkruzifix Ferdinands I. und der Doña Sancha, Querarm der Rückseite

[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 25](#): Elfenbeinkruzifix Ferdinands I. und der Doña Sancha, Stamm der Rückseite

[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 26](#): Otto-Mathilden-Kreuz, nach 983, Domschatz Essen

[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 27:](#) Mathildencross, 1051/54, Domschatz Essen

[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 28:](#) Otto-Mathilden-Kreuz, Rückseite

[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 29:](#) Mathildencross, Rückseite

[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 30](#): Reliquienkreuz aus Borghorst,  
Ausschnitt der Rückseite mit Stifterinschrift, um 1050,  
Kath. Kirchengemeinde St. Nikomedes, Steinfurt-Borghorst

[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 31:](#) Hermann-Ida-Kreuz, um 1050,  
Kolumba Köln

[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 32:](#) Aribertkreuz, um 1040,  
Domschatz Mailand

[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 33:](#) Aribertkreuz, Stifterdarstellung und Inschrift

[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 34:](#) Elfenbeinkruzifix Ferdinands I.  
und der Doña Sancha, *titulus*

[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 35](#): Otto-Mathilden-Kreuz, Ausschnitt *titulus*



[Bild 36](#): Mathildenkreuz, Ausschnitt *titulus*

[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 37](#): Kreuz mit Senkschmelzen, um 1000 bzw. 1020, Domschatz Essen

[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 38:](#) *Liber Vitae*, Widmungsblatt, fol. 6r, British Library London

[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 39](#): Erphokreuz, um 1090, St. Mauritz Münster

[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 40](#): Schwertscheide, 10./ 11. Jahrhundert, Domschatz Essen

[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 41](#): Isidorschrein, um 1063, Real Colegiata de San Isidoro in León

[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 42:](#) Isidorschrein, Erschaffung Adams

[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 43:](#) Isidorschrein, Sündenfall

[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 44:](#) Isidorschrein, Verurteilung Adams und Evas

[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 45:](#) Isidorschrein, Bekleidungsszene

[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 46:](#) Isidorschrein, Vertreibung aus dem Paradies

[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 47:](#) Isidorschrein, Herrscherbild/Erzähler

[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 48](#): Isidorschrein, Rekonstruktion nach Gómez-Moreno

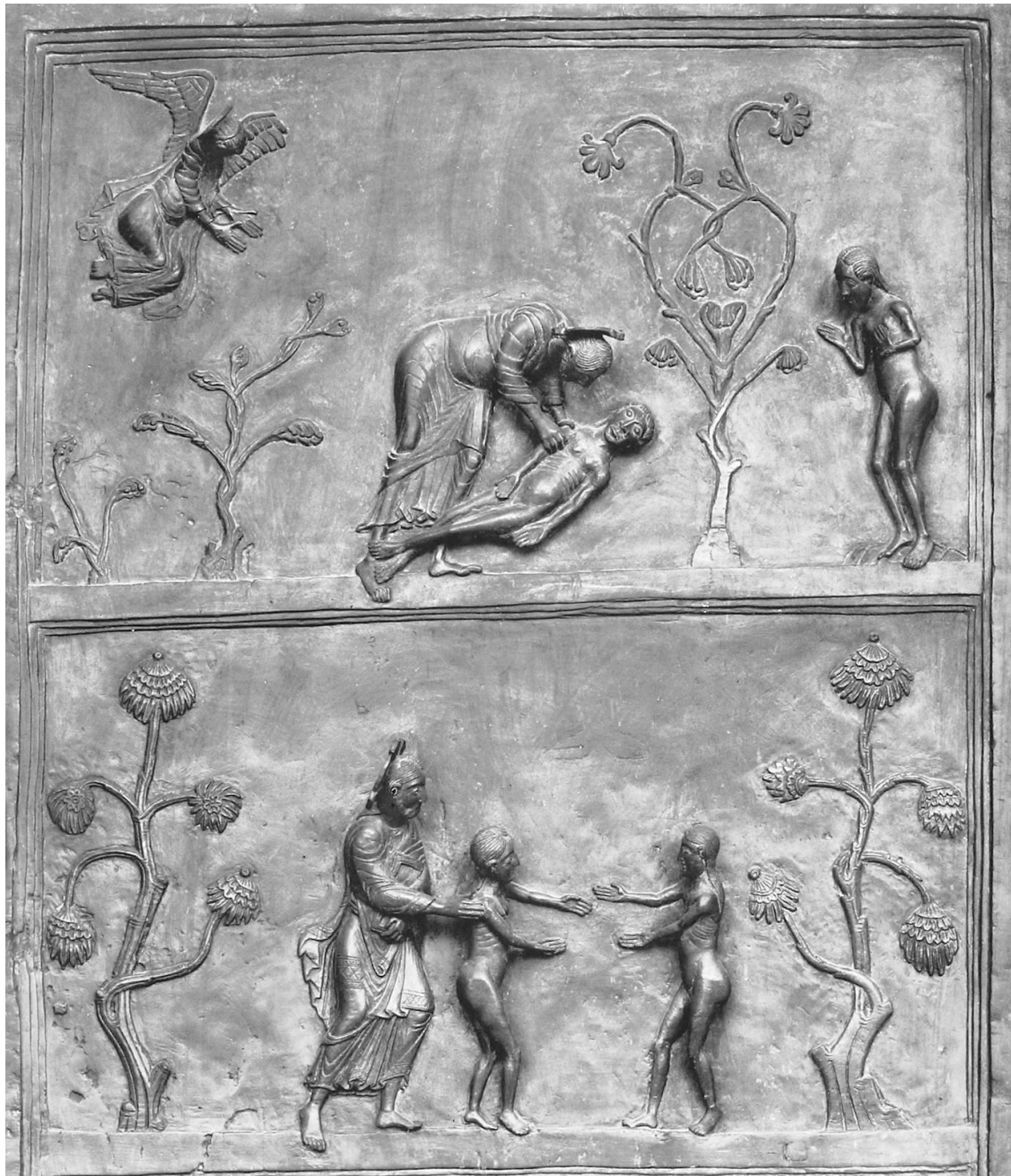
[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 49](#): Isidorschrein, Deckel

[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 50:](#) Hildesheimer Bronzetür,  
Erschaffung Adams und Zuführung, 1015, Dom Hildesheim

[\(zurück zum Text\)](#)

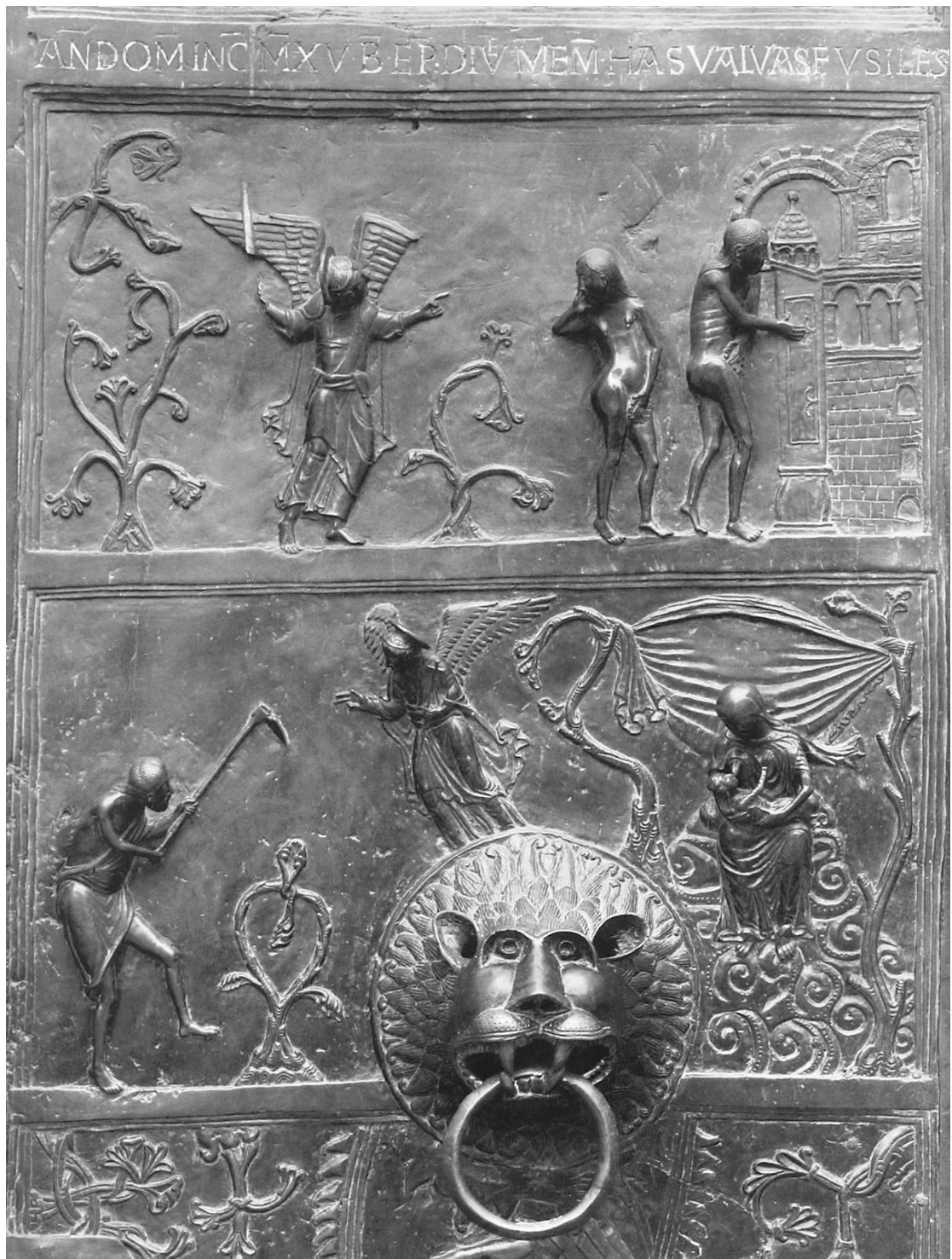




[Bild 51](#): Hildesheimer Bronzetür, Sündenfall und Verurteilung

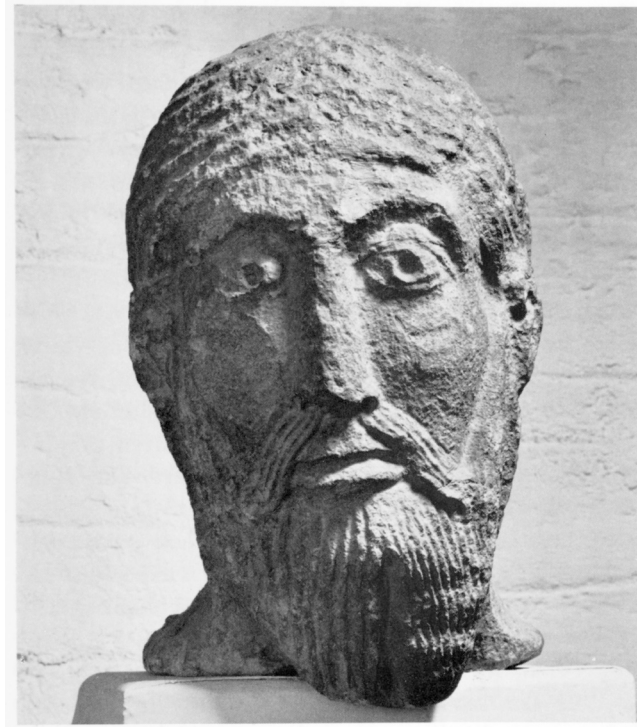
[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 52:](#) Hildesheimer Bronzetür, Vertreibung aus dem Paradies und Erdenleben

[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 53:](#) Skulpturenkopf des einstigen West-Portals von St. Pantaleon in Köln, zwischen 984 und 996

[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 55](#): Basler Antependium, um 1000 bis 1025, Musée de Cluny Paris

[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 54](#): Buchdeckel des Theophanu-Evangeliars,  
1039/1058, Domschatz Essen

[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 56](#): Schrein der Seligpreisungen (erste Schmalseite),  
11. Jahrhundert, Real Colegiata de San Isidoro in León

[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 57](#): Schrein der Seligpreisungen (erste Längsseite)



[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 58:](#) Schrein der Seligpreisungen (zweite Schmalseite)

[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 59:](#) Schrein der Seligpreisungen (zweite Längsseite), arabische Elfenbeintafeln



[\(zurück zum Text\)](#)



**Bild 60:** *Traditio Legis*- Elfenbeintafel, um 1063, Musée du Louvre Paris

[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 61:](#) *Registrum Gregorii*, Gregor der Große, um 983,  
Stadtbibliothek Trier

[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 62](#): *Maiestas Domini*, 10560–1080, Dumbarton Oaks Washington D.C.

[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 63:](#) *Maiestas Domini* vom Buchdeckel des Evangeliiars Notker von Lüttichs, 990–1000, Musée Curtius Lüttich

[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 64:](#) *Portapaz*, Anfang 12. Jahrhundert, Real Collegiata von San Isidoro in León

[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 65:](#) Sog. Kreuz Ordoños II., 1060–1080,  
Kathedrale von Santiago de Compostela

[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 66:](#) Sog. Carrizo-Kruzifixus, um 1076, San Marcos Museum León

[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 67](#): *Noli me tangere*-Elfenbeintafel, 1115-1120,  
Metropolitan Museum of Art New York, Gift of J. Pierpont Morgan

[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 68:](#) Kreuzabnahme-Elfenbeintafel, 1115-1120,  
Colección Masaveu Oviedo

[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 69:](#) *Visitatio sepulchri*-Elfenbeintafel, 1115–1120,  
Ermitage Museum Sankt Petersburg

[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 70](#): Puerta del Perdón, Anfang 12. Jahrhundert, San Isidoro in León

[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 71](#): Kreuzabnahme, Mitte 11. Jahrhundert,  
Staatliche Museen zu Berlin, SPK, Skulpturensammlung

[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 72:](#) Goldkelch der Doña Urraca, zwischen 1065 und 1067,  
Real Colegiata de San Isidoro in León

[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 73](#): Reichskreuz Konrads II., Detail der Kreuzvierung,  
um 1030, Kunsthistorisches Museum Wien

[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 74:](#) Reliquienkreuz, Ende 10. Jahrhundert,  
Victoria und Albert Museum London

[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 75](#): Reliquienschrein des hl. Aemilianus, Abt Blasius, um 1067, San Millán de la Cogolla

[\(zurück zum Text\)](#)



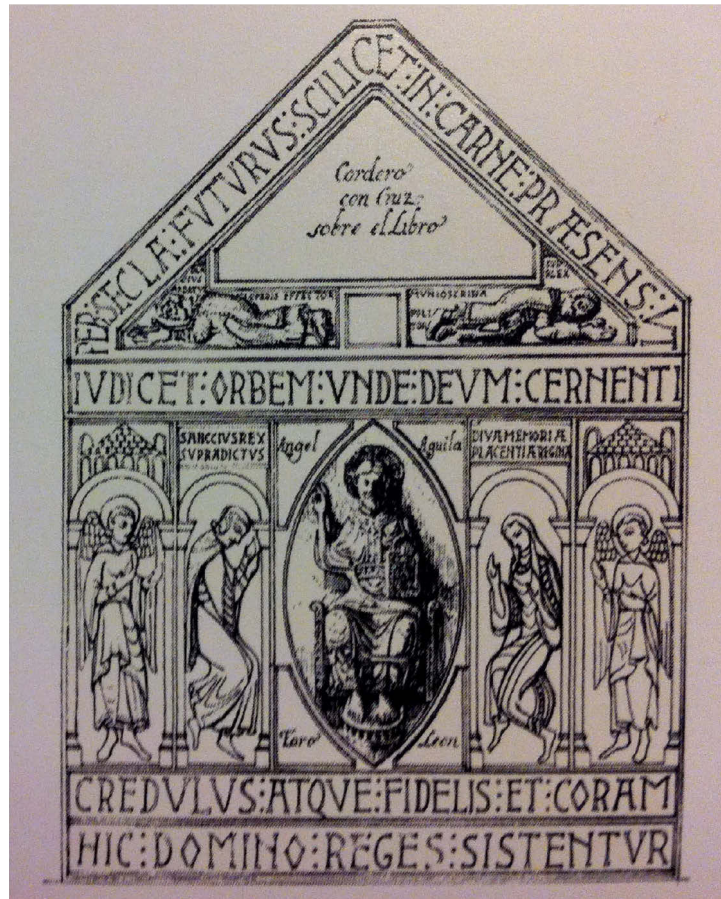
[Bild 76](#): Schreiber Munius, San Millán de la Cogolla

[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 77](#): König Ramirus I. von Aragón, Eremitage Museum Sankt Petersburg

[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 78](#): Reliquienschrein des hl. Aemilianus,  
ursprünglicher Zustand der Schmalseite, Umzeichnung

[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 79:](#) *Codex Caesarius Upsaliensis*,  
*Maiestas Domini* mit Kaiser Heinrich III. und Kaiserin Agnes,  
 um 1050, Universitätsbibliothek Uppsala

[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 80:](#) Meister Engelram und sein Sohn Redolfo,  
Ermitage Museum Sankt Petersburg

[\(zurück zum Text\)](#)



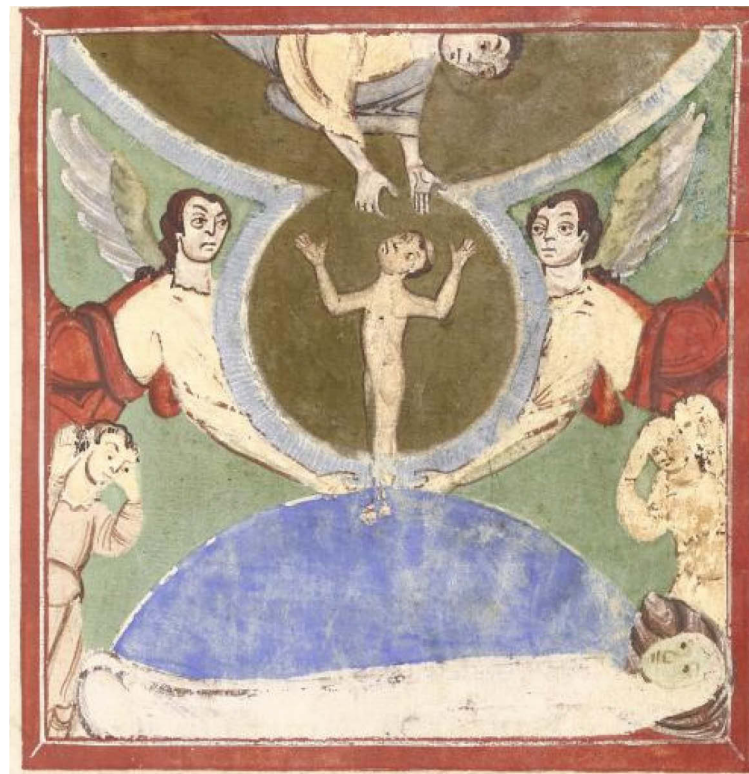
[Bild 81:](#) Der Elfenbeinhändler Vigilanus,  
ehemals Kaiser-Friedrich-Museum Berlin

[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 82](#): Totenbett des hl. Aemilianus, Museo Nazionale del Bargello Florenz und Museum of Fine Arts Boston

[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 83](#): *Vita secunda Liudgeri*, Heilung der blinden Modestus am Grabe Liudgers, fol. 20v, um 1100 Staatsbibliothek zu Berlin, SPK

[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 84](#): Hl. Aemilianus als Bischof mit den Jüngern Asellus, Sophronius und Gerontius, San Millán de la Cogolla

[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 85](#): Sigebert von Minden, zwischen 1022 und 1036, Staatsbibliothek zu Berlin, SPK

[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 86](#): *Vita sancti Liudgeri*, Bischof Liudger und zwei Mönche, fol. 11v, um 1100, Staatsbibliothek zu Berlin, SPK

[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 87](#): Vertreibung des Teufels aus dem Haus  
des Honorius, San Millán de la Cogolla

[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 88](#): *Vita sancti Liudgeri*, Liudger zwingt einen Teufel  
in die Flucht, fol. 9v, Staatsbibliothek zu Berlin, SPK

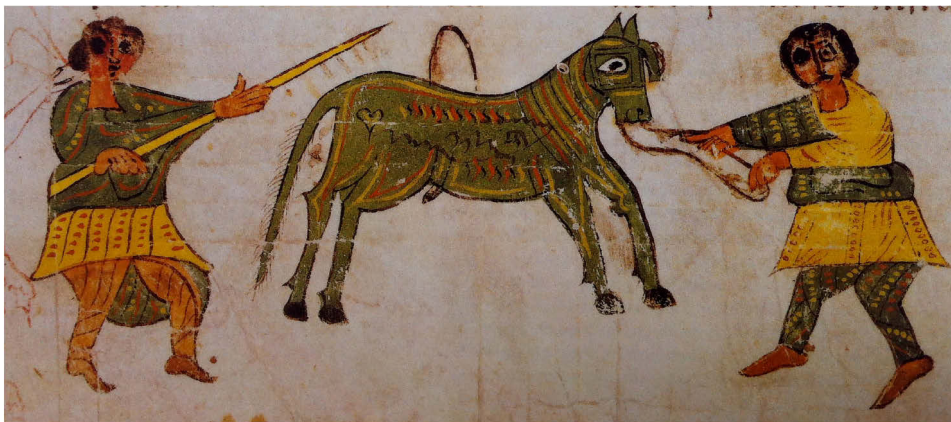
[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 89](#): Diebstahl von Aemilianus Pferd, San Millán de la Cogolla

[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 90](#): Vida de San Millán, Diebstahl von Aemilianus Pferd, Ende 10. Jahrhundert  
Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial



[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 91](#): Aemilianus als guter Hirte,  
Aemilianus besteigt den Berg Dirtecio, San Millán de la Cogolla

[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 92:](#) Heilung der Magd des Sicorius,  
San Millán de la Cogolla

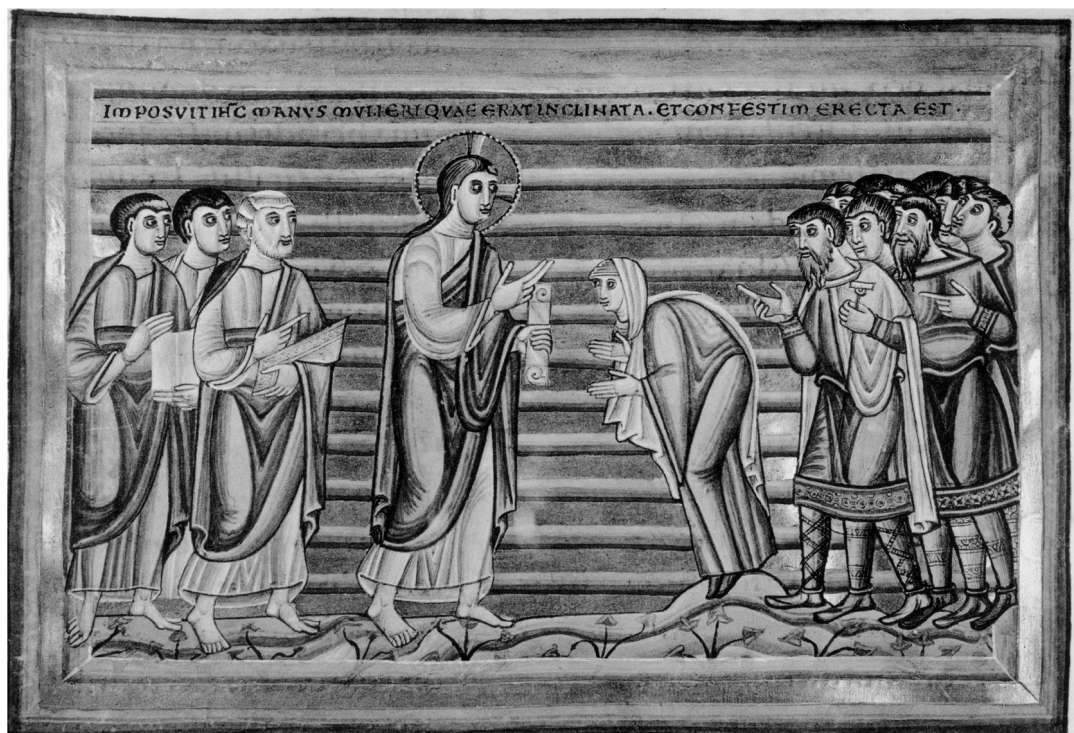
[\(zurück zum Text\)](#)





**Bild 93:** *Vita secunda Liudgeri*, Liudger heilt den blinden Sänger Bernief, fol. 12r, Staatsbibliothek zu Berlin, SPK

[\(zurück zum Text\)](#)



**Bild 94:** *Codex Aureus* Heinrichs III., Heilung der Buckeligen, fol. 113r, zwischen 1043 und 1046, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

[\(zurück zum Text\)](#)





[Bild 95](#): Heilung eines Besessenen, San Millán de la Cogolla

[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 96](#): *Codex Aureus* Heinrichs III., Heilung eines Besessenen, fol. 64r

[\(zurück zum Text\)](#)





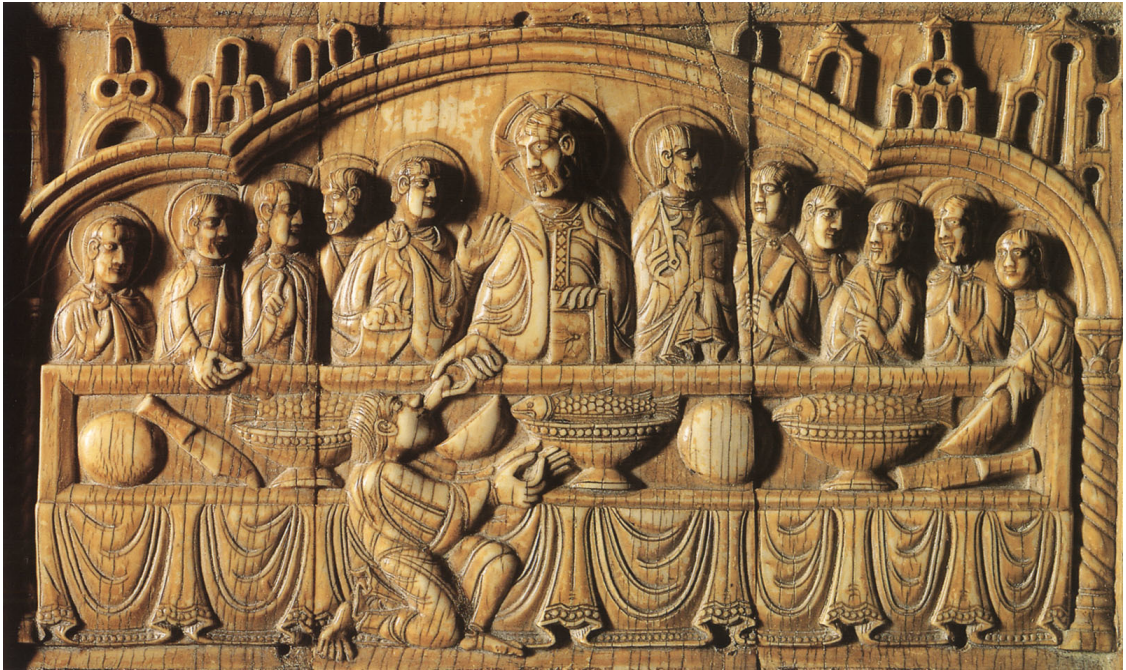
[Bild 97](#): Engel verkündet Nachricht an Aemilianus,  
Belehrung des Aemilianus durch Felix, San Millán de la Cogolla

[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 98](#): Tragaltar, Detailansicht des Deckels mit Hand Gottes,  
Ende 11. Jahrhundert, Hessisches Landesmuseum Darmstadt

[\(zurück zum Text\)](#)



[Bild 99:](#) Reliquienschrein des hl. Felix, Das letzte Abendmahl, um 1090  
San Millán de la Cogolla

[\(zurück zum Text\)](#)

## BILDNACHWEIS

Bild Nr.	Bildnachweis
<a href="#">Bild 1</a>	Weiheurkunde von Santa María la Real von Nájera, 1054, Pergament, 80 x 58 cm, Real Academia de la Historia Madrid, signatura BA-005-001 © reproducción, Real Academia de la Historia.
<a href="#">Bild 2</a>	Perikopenbuch Heinrichs II., Christus krönt Heinrich II. und Kunigunde, 1007–1012, Pergament, 42,5 x 32 cm, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur Clm 4452, fol. 2r, in: Mayr-Harting 1991, Abb. 26.
<a href="#">Bild 3</a>	<i>Codex Aureus</i> Heinrichs III., Dedikationsbild mit König Heinrich III. und Agnes, zwischen 1043 und 1046, Pergament 50 x 35 cm, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Cod. Vitrinas 17, fol. 3r, Copyright © Patrimonio Nacional.
<a href="#">Bild 4</a>	Stundenbuch Ferdinands I., Dedikationsbild mit Ferdinand I. und Doña Sancha, 1055, Pergament, 31 x 20 cm, Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago de Compostela, Ms. 609 Res. 1, fol. 6v, in: Ausst. Kat. New York 1993, Nr. 144.
<a href="#">Bild 5</a>	Liuthar Evangeliar Ottos III., Dedikationsbild mit dem Mönch Liuthar, um 990, Pergament, 29,8 x 21,5 cm, Domschatzkammer Aachen, Inv. Nr. 25, fol. 15v, in: Grimme 1984, S. 18.
<a href="#">Bild 6</a>	Liuthar Evangeliar Ottos III., Kaiser Otto III. thront inmitten von Kirche und Staat, um 990, Pergament, 29,8 x 21,5 cm, Domschatzkammer Aachen, Inv. Nr. 25, fol. 16r, in: Beukers/Cramer/Imhof 2006, S. 55.
<a href="#">Bild 7</a>	Beatus-Codex Ferdinands I., Christus, 1047, Pergament 36 x 28 cm, Biblioteca Nacional de España Madrid, Vitrina 14–2, fol. 6r, in: Ausst. Kat. New York 1993, Nr. 143.
<a href="#">Bild 8</a>	Stundenbuch Ferdinands I., Königin Sancha, 1055, Pergament, 31 x 20 cm, Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago de Compostela, Ms. 609 Res. 1, fol. 1r, in: Ausst. Kat. New York 1993, Nr. 144.
<a href="#">Bild 9</a>	Pelagiusschrein, 1059, Holz, Elfenbein, Gold und Seide, 48 x 30,5 x 26,2 cm, Real Colegiata de San Isidoro in León, in: Ausst. Kat. New York 1993, Nr. 109.
<a href="#">Bild 10</a>	Pelagiusschrein, Ausschnitt Apostel Petrus und Paulus, 1059, Holz, Elfenbein und Gold.
<a href="#">Bild 11</a>	Pelagiusschrein, Aufsicht des Deckels, in: Golschmidt 1926, Tafel 81a.
<a href="#">Bild 12</a>	Pelagiusschrein, Ausschnitt Paradiesfluss, in: Golschmidt 1926, Tafel 81a.
<a href="#">Bild 13</a>	Hl. Paulus, 2. Viertel 11. Jahrhundert, Elfenbein, 21,2 x 10,4 x 1,6 cm, Musée de Cluny Paris, Cl. 1505 © Musée de Cluny.

<a href="#">Bild 14</a>	Gertrudentragaltar, Vorderseite, um 1045, Gold, Eichenholz, Emaille, div. Edelsteine, roter Porphy, Perlen, 10,5 x 27,5 x 21 cm, Cleveland Museum of Art, Geschenk der John Huntington Art and Polytechnic Trust, Inv. Nr. 1931.462 © Cleveland Museum of Art.
<a href="#">Bild 15</a>	Weihwasserkessel aus St. Alban in Mainz, zwischen 1116 und 1119, Metall, Bronze, Kupfer und Gold, 16,5 x 17,8 cm, Diözesanmuseum Dom von Speyer, in: Legner 1982, Abb. 329.
<a href="#">Bild 16</a>	Kreuzfuß, 1. Hälfte 11. Jahrhundert, Bronze, 20,5 x 18,2 cm, Museum August Kestner Hannover, Inv. Nr. W.M. XXI a,8 © Museum August Kestner Hannover.
<a href="#">Bild 17</a>	Kreuzfuß, 3. Drittel 11. Jahrhundert, Bronze, 17,4 x 11,9 cm, Staatliche Museen zu Berlin, SPK, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. 1936,1, in: Ausst. Kat. Paderborn 2006, Nr. 556.
<a href="#">Bild 18</a>	Elfenbeinkruzifix Ferdinands I. und der Doña Sancha, Vorderseite, um 1063, Elfenbein, Gold und Saphire, 52 x 34 x 1 cm, Museo Arqueológico Nacional Madrid, Inv. No. 52340, © Ángel Martínez Levas. Museo Arqueológico Nacional.
<a href="#">Bild 19</a>	Elfenbeinkruzifix Ferdinands I. und der Doña Sancha, Ausschnitt Christus als Richter, Selige und Verdammte, in: Park 1973, S. 8.
<a href="#">Bild 20</a>	Elfenbeinkruzifix Ferdinands I. und der Doña Sancha, Ausschnitt Auferstehung Christi.
<a href="#">Bild 21</a>	Elfenbeinkruzifix Ferdinands I. und der Doña Sancha, Querarm der Vorderseite, in: Park 1973, S. 9.
<a href="#">Bild 22</a>	Elfenbeinkruzifix Ferdinands I. und der Doña Sancha, Adam und Stifterinschrift.
<a href="#">Bild 23</a>	Elfenbeinkruzifix Ferdinands I. und der Doña Sancha, Rückseite, © Ángel Martínez Levas. Museo Arqueológico Nacional.
<a href="#">Bild 24</a>	Elfenbeinkruzifix Ferdinands I. und der Doña Sancha, Querarm der Rückseite, in: Goldschmidt 1926, Tafel 100d.
<a href="#">Bild 25</a>	Elfenbeinkruzifix Ferdinands I. und der Doña Sancha, Stamm der Rückseite, in: Goldschmidt 1926, Tafel 100c.
<a href="#">Bild 26</a>	Otto-Mathilden-Kreuz, nach 983, Eichenholz, Gold, Silber getrieben, div. Edelsteine, Perlen, 44,5 x 29,5 x 1,8 cm, Domschatz Essen, Inv. Nr. 3 © Domschatz Essen, Foto: Jens Nober, Essen.
<a href="#">Bild 27</a>	Mathildenkreuz, 1051/54, Eichenholz, Gold, Silber getrieben, div. Edelsteine, Emaille, Filigran, Gemmen, Kameen, 45 x 30,5 x 5 cm, Domschatz Essen, Inv. Nr. 4 © Domschatz Essen, Foto: Jens Nober, Essen.
<a href="#">Bild 28</a>	Otto-Mathilden-Kreuz, Rückseite © Domschatz Essen, Foto: Jens Nober.
<a href="#">Bild 29</a>	Mathildenkreuz, Rückseite © Domschatz Essen, Foto: Jens Nober.



<a href="#">Bild 30</a>	Reliquienkreuz aus Borghorst, Ausschnitt der Rückseite mit Stifterinschrift, 1046/56, Kupferblech und Holzkern, 42,1 x 28,4 cm, Kath. Kirchengemeinde St. Nikomedes, Steinfurt-Borghorst, in: Ausst. Kat. Köln 1985, Bd. 3, S. 108.
<a href="#">Bild 31</a>	Hermann-Ida-Kreuz, um 1050, Holz mit Goldbeschlag, 41 x 28 x 8 cm, Kolumba Köln, Inv. Nr. H 11, in: Beukers/Cramer/Imhof 2002, S. 68.
<a href="#">Bild 32</a>	Aribertkreuz, um 1040, Holz, Kupfer vergoldet, 255,5 x 188,5 cm, Domschatz Mailand, Inv. Nr., in: Ausst. Kat. Mailand 1997, Tafel 1, S. 98.
<a href="#">Bild 33</a>	Aribertkreuz, Ausschnitt Stifterdarstellung und Inschrift.
<a href="#">Bild 34</a>	Elfenbeinkruzifix Ferdinands I. und der Doña Sancha, Ausschnitt <i>titulus</i> .
<a href="#">Bild 35</a>	Otto-Mathilden-Kreuz, Ausschnitt <i>titulus</i> .
<a href="#">Bild 36</a>	Mathildenkreuz, Ausschnitt <i>titulus</i> .
<a href="#">Bild 37</a>	Kreuz mit Senkschmelzen, um 1000 bzw. 1020, Holz, Gold, Emaillé, Filigran, div. Steine, Perlen, Gemmen, 46 x 33,5 x 3,8 cm, Domschatz Essen, Inv. Nr. 5 © Domschatz Essen, Foto: Jens Nöber, Essen.
<a href="#">Bild 38</a>	<i>Liber Vitae</i> von Winchester, Widmungsblatt, Papier, Pergament, 25,5 x 15 cm, British Library London, Stowe MS 944, fol 6r © British Library, Foto Online: <a href="http://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/illmanus/stowmanuocoll/c/011sto000000944u00006000.html">http://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/illmanus/stowmanuocoll/c/011sto000000944u00006000.html</a> .
<a href="#">Bild 39</a>	Erphokreuz, um 1090, Gold- und Silberblech, Eichenholzkern, Steinschmuck, Perlen, 21,5 x 17,4 cm, Katholische Kirchengemeinde St. Mauritz Münster, Wilhelm Rösch, © LWL-Denkmalpflege, Landschafts- und Baukultur in Westfalen.
<a href="#">Bild 40</a>	Schwertscheide, 10./ 11. Jahrhundert, Goldblech über Kirchholz, Edelsteine, Emaillé, L. 93,6 cm, Domschatz Essen, Inv. Nr. 13 © Domschatz Essen, Foto: Peter Happel, Essen.
<a href="#">Bild 41</a>	Isidorschrein, um 1063, Silber, teilweise vergoldet, Holz, 81,5 x 44,4 x 33 cm, Real Colegiata de San Isidoro León, in: Ausst. Kat. New York 1993, Nr. 110.
<a href="#">Bild 42</a>	Isidorschrein, Erschaffung Adams, in: Ausst. Kat. New York 1993, Nr. 110.
<a href="#">Bild 43</a>	Isidorschrein, Sündenfall, in: Ausst. Kat. New York 1993, Nr. 110.
<a href="#">Bild 44</a>	Isidorschrein, Verurteilung Adams und Evas, in: Ausst. Kat. New York 1993, Nr. 110.
<a href="#">Bild 45</a>	Isidorschrein, Bekleidungsszene, in: Ausst. Kat. New York 1993, Nr. 110.
<a href="#">Bild 46</a>	Isidorschrein, Vertreibung aus dem Paradies, in: Ausst. Kat. New York 1993, Nr. 110.

<a href="#">Bild 47</a>	Isidorschrein, Herrscherbild/Erzähler, in: Ausst. Kat. New York 1993, Nr. 110.
<a href="#">Bild 48</a>	Isidorschrein, Rekonstruktion nach Gómez-Moreno, in: Gómez-Moreno 1932: S. 207.
<a href="#">Bild 49</a>	Isidorschrein, Deckel, in: Bredekamp/Seehausen 2005, Abb. 11.
<a href="#">Bild 50</a>	Hildesheimer Bronzetür, Ausschnitt linker Türflügel: Erschaffung Adams und Zuführung, 1015, Metall/ Bronze, linker Türflügel gesamt: 472 x 125 x 3,5–4,5 cm, Dom Hildesheim, in: Mende 1983, Tf. 12.
<a href="#">Bild 51</a>	Hildesheimer Bronzetür, Ausschnitt linker Türflügel: Sündenfall und Verurteilung, in: Mende 1983, Tf. 15.
<a href="#">Bild 52</a>	Hildesheimer Bronzetür, Ausschnitt linker Türflügel: Vertreibung aus dem Paradies und Erdenleben, in: Mende 1983, Tf. 16.
<a href="#">Bild 53</a>	Skulpturenkopf des einstigen West-Portals von St. Pantaleon in Köln, zwischen 984 und 996, Schatzkammer von St. Pantaleon, in: Mende 1994, S. 32.
<a href="#">Bild 54</a>	Buchdeckel des Theophanu-Evangeliars, 1039/1058, Elfenbein, Goldblech, Filigran, Edelsteine und Eichenholz, 35,7 x 25,3 x 1,6 cm, Domschatz Essen, Inv. Nr. 7, © Domschatz Essen, Foto: Jens Nober, Essen.
<a href="#">Bild 55</a>	Basler Antependium, um 1000 bis 1025, Silber vergoldet, 120 x 178 x 13 cm, Musée de Cluny Paris, Inv. Nr. Cl. 2350 © Musée de Cluny
<a href="#">Bild 56</a>	Schrein der Seligpreisungen (erste Schmalseite), 11. Jahrhundert, Elfenbein und Holz, 15,2 x 18 x 11,9 cm, Museo Arqueológico Nacional Madrid, Inv. Nr. 52 092, in: Goldschmidt 1926, Tafel 94c.
<a href="#">Bild 57</a>	Schrein der Seligpreisungen (erste Längsseite) © Ángel Martínez Levas. Museo Arqueológico Nacional
<a href="#">Bild 58</a>	Schrein der Seligpreisungen (zweite Schmalseite), in: Goldschmidt 1926, Tafel 94a.
<a href="#">Bild 59</a>	Schrein der Seligpreisungen (zweite Längsseite), arabische Elfenbeintafeln, in: Bango Torviso 1989, S. 170.
<a href="#">Bild 60</a>	<i>Traditio Legis</i> - Elfenbeintafel, um 1063, Elfenbein, 26,4 x 13,9 cm, Musée du Louvre Paris, Inv. Nr. OA 5017, in: Ausst. Kat. New York 1993, Nr. 112.
<a href="#">Bild 61</a>	<i>Registrum Gregorii</i> , Gregor der Große, um 983, Pergament, 26,5 x 19,5 cm, Stadtbibliothek Trier, Hs. 171/1626, Einzelblatt, in: Ausst. Kat. Düsseldorf 2016, S. 127.
<a href="#">Bild 62</a>	<i>Maiestas Domini</i> , 10560–1080, Elfenbein, 27 x 13,7 cm, Dumbarton Oaks Washington D.C., Inv. Nr. 48.12, in: Ausst. Kat. New York 1993, Nr. 125d.
<a href="#">Bild 63</a>	<i>Maiestas Domini</i> vom Buchdeckel des Evangeliars Notker von Lüttichs,

	990–1000, Elfenbein, 19 x 11, Musée Curtius Lüttich, Inv. Nr. 12/1, in: Brandt/Eggebrecht 1993, S. 215.
<a href="#">Bild 64</a>	<i>Portapaz/ Pax</i> -Tafel, Anfang 12. Jahrhundert, Holz, Metallblech, 8,3 x 13,5 cm, Real Collegiata von San Isidoro in León, in: Goldschmidt 1926, Tafel 111.
<a href="#">Bild 65</a>	Sog. Kreuz Ordoños II., 1060–1080, Kathedrale von Santiago de Compostela, Goldblech und Holz, Online: <a href="https://artsandculture.google.com/asset/crucifijo-de-ordoño/_wFrMYQemky7TQ?hl=es">https://artsandculture.google.com/asset/crucifijo-de-ordoño/_wFrMYQemky7TQ?hl=es</a> .
<a href="#">Bild 66</a>	Sog. Carrizo-Kruzifixus, um 1076, Elfenbein, Emaille, Gagat, Gold, H. 33 cm, San Marcos Museum León, Fotografía de Imagen MAS, gentileza del Museo de León.
<a href="#">Bild 67</a>	<i>Noli me tangere</i> , 1115–1120, Elfenbein mit Teilvergoldung, 27 x 13,4 x 1,9 cm, Metropolitan Museum of Art New York, Gift of J. Pierpont Morgan, Inv. Nr. 17.190.47 © Metropolitan Museum of Art New York.
<a href="#">Bild 68</a>	Kreuzabnahme-Elfenbeintafel, 1115–1120, Elfenbein, 13,2 x 13,2 cm, Colección Masaveu Oviedo, in: Ausst. Kat. New York 1993, Nr. 115a.
<a href="#">Bild 69</a>	<i>Visitatio sepulchri</i> -Elfenbeintafel, 1115–1120, Elfenbein, 13,5 x 13,2 cm Eremitage Museum Sankt Petersburg, in: Ausst. Kat. New York 1993, Nr. 115b.
<a href="#">Bild 70</a>	Puerta del Perdón, Kalkstein, Anfang 12. Jahrhundert, San Isidoro in León © Janet Kempf.
<a href="#">Bild 71</a>	Kreuzabnahme, Mitte 11. Jahrhundert, Birnbaumholz, 26,7 x 17,7 cm © Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Inv. Nr. 3145, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Foto: J. P. Anders, Berlin.
<a href="#">Bild 72</a>	Goldkelch der Doña Urraca, zwischen 1065 und 1067, Gold- und Silberblech, Glas, Gemmen, Onyx, H. 18,5 cm, Real Colegiata de San Isidoro in León, in: Ausst. Kat. New York 1993, Nr. 118.
<a href="#">Bild 73</a>	Reichskreuz Konrads II., Detail der Kreuzvierung, um 1030, Goldblech, Niello, div. Edelsteine, Perlen, Gesamtgröße des Kreuzes: 77,5 x 70,8 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Schatzkammer, Inv. Nr. WS XIII, 21, in: Haag, 2009, S. 24.
<a href="#">Bild 74</a>	Reliquienkreuz, Ende 10. Jahrhundert, Walrosszahn, Emaille, Gold, Holz, 18,5 x 13,7 x 2,6, Victoria und Albert Museum London, Inv. Nr. 7943-1862 © Victoria and Albert Museum, London.
<a href="#">Bild 75</a>	Reliquienschrein des hl. Aemilianus: Abt Blasius, um 1067, Elfenbein, 10 x 35 cm, Monasterium von San Millán de la Cogolla, in: Bango Torviso, S. 145.
<a href="#">Bild 76</a>	Schreiber Munius, Elfenbein, 10 x 3,5 cm, Monasterium von San Millán de la Cogolla, in: Bango Torviso, S. 145.

<a href="#">Bild 77</a>	König Ramirus I. von Aragón, Elfenbein, 8,2 x 3,8 cm, Eremitage Museum Sankt Petersburg, Inv. Nr. 2908, in: Bango Torviso, S. 71.
<a href="#">Bild 78</a>	Reliquienschrein des hl. Aemilianus, ursprünglicher Zustand der Schmalseite, Umzeichnung, in: Bango Torviso 2007, S. 58.
<a href="#">Bild 79</a>	<i>Codex Caesarius Upsaliensis, Maiestas Domini</i> mit Kaiser Heinrich III. und Kaiserin Agnes, um 1050, Pergament, 38,1 x 28 cm, Universitätsbibliothek Uppsala, in: Schwarzmeier 1991, Abb. 7.
<a href="#">Bild 80</a>	Meister Engelram und sein Sohn Redolfo, Elfenbein 6,1 x 4,5 cm, Eremitage Museum Sankt Petersburg, Inv. Nr. 2909, in: Bango Torviso 2007, S. 172.
<a href="#">Bild 81</a>	Der Elfenbeinhändler Vigilanus Elfenbein, 6,9 x 6,6 cm, ehemals Kaiser-Friedrich-Museum Berlin, Inv. Nr. 3008, seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen © Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Foto: SBM-Archiv.
<a href="#">Bild 82</a>	Totenbett des hl. Aemilianus, Elfenbein, 17,5 x 6,6 cm und 17,5 x 6,7 cm, Museo Nazionale del Bargello Florenz, Inv. Nr. 41 c, Museum of Fine Arts Boston, Inv. Nr. 36.626, in: Bango Torviso, S. 170.
<a href="#">Bild 83</a>	<i>Vita sancti Liudgeri</i> , Heilung der blinden Modsuit am Grabe Liudgers, Pergament um 1100, Staatsbibliothek zu Berlin, SPK, ms. theol. lat. 323, fol. 20v © Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Foto Online: <a href="http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000664700000023">http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000664700000023</a>
<a href="#">Bild 84</a>	Hl. Aemilianus als Bischof mit den Jüngern Asellus, Sophronius und Gerontius, Elfenbein, 16,4 x 12,1 cm, San Millán de la Cogolla, in: Bango Torviso 2007, S. 161.
<a href="#">Bild 85</a>	Sigebert von Minden, zwischen 1022 und 1036, Elfenbein, 14 x 7 cm, Staatsbibliothek zu Berlin, SPK, Ms.germ.qu 42, in: Ausst. Kat. Köln 1985, Bd. 1, Nr. B 6.
<a href="#">Bild 86</a>	<i>Vita sancti Liudgeri</i> , Bischof Liudger und zwei Mönche, um 1100, Pergament, Staatsbibliothek zu Berlin, SPK, ms. theol. lat. 323, fol. 11v © Staatsbibliothek zu Berlin – SPK, Foto Online: <a href="http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000664700000023">http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000664700000023</a> .
<a href="#">Bild 87</a>	Vertreibung des Teufels aus dem Haus des Honorius, Elfenbein, 16,6 x 11,3 cm, San Millán de la Cogolla, in: Bango Torviso 2007, S. 163.
<a href="#">Bild 88</a>	<i>Vita sancti Liudgeri</i> , Liudger zwingt einen Teufel in die Flucht, um 1100, Pergament Staatsbibliothek zu Berlin, SPK, ms. theol. lat. 323, fol. 9v © Staatsbibliothek zu Berlin – SPK, Foto Online: <a href="http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000664700000020">http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000664700000020</a> .
<a href="#">Bild 89</a>	Diebstahl von Aemilianus Pferd, Elfenbein, Platte gesamt 16,5 x 11,5 cm, San Millán de la Cogolla, in: Bango Torviso 2007, S. 165.
<a href="#">Bild 90</a>	Vida de San Millán, Diebstahl von Aemilianus Pferd, Ende 10. Jahrhundert, Pergament, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sig. A II.9, in: Bango Torviso, 2007, S. 42.



<a href="#">Bild 91</a>	Aemilianus als guter Hirte, Aemilianus besteigt den Berg Dirtecio, Elfenbein, 16,9 x 7,6 cm, San Millán de la Cogolla, in: Bango Torviso, 2007, S. 160.
<a href="#">Bild 92</a>	Heilung der Magd des Sicorius, Elfenbein, 17,1 x 7 cm, San Millán de la Cogolla, in: Bango Torviso, 2007, S. 162.
<a href="#">Bild 93</a>	<i>Vita sancti Liudgeri</i> , Liudger heilt den blinden Sänger Bernief, Staatsbibliothek zu Berlin, SPK, ms. theol. lat. 323, fol. 12r © Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Foto Online: <a href="http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000664700000025">http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000664700000025</a> .
<a href="#">Bild 94</a>	<i>Codex Aureus</i> Heinrichs III., Heilung der Buckeligen, zwischen 1043 und 1046, Pergament 50 x 35 cm, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Cod. Vitrinas 17, fol. 113r, in: Boeckler 1933, Tafel 120.
<a href="#">Bild 95</a>	Heilung eines Besessenen, Elfenbein, 16,6 x 7,4 cm, San Millán de la Cogolla, in: Bango Torviso, 2007, S. 163.
<a href="#">Bild 96</a>	<i>Codex Aureus</i> Heinrichs III., Heilung eines Besessenen, zwischen 1043 und 1046, Pergament 50 x 35 cm, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Cod. Vitrinas 17, fol. 64r, in: Boeckler 1933, Tafel 79.
<a href="#">Bild 97</a>	Engel verkündet Nachricht an Aemilianus, Belehrung des Aemilianus durch Felix, Elfenbein, 16,6 x 7,9 cm, San Millán de la Cogolla, in: Bango Torviso, 2007, S. 160.
<a href="#">Bild 98</a>	Tragaltar, Detailansicht des Deckels mit Hand Gottes, Ende 11. Jahrhundert, Holz, Walrosszahn, Porphyrt, Bronze, 9,6 x 12,7 cm, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Inv. Nr. Kg 54:221, in: Goldschmidt 1918, Bd. 2, Nr. 103.
<a href="#">Bild 99</a>	Reliquienschrein des hl. Felix, Das letzte Abendmahl, um 1090/ 1944, Elfenbein, Metall, San Millán de la Cogolla, in: Olarte 1995, S. 49.